

# A2 ZOMBIE

KULTURNÍ ČTRNÁCTIDENÍK  
10. 12. 2025 ROČNÍK XXI  
ADVOJKA.CZ  
CENA 59 Kč

25/26



Ilustrace Alexey Klyuykov, 2025  
ISSN 1803-6635



Babička © Ivany Gibové

Ödön von Horváth podle Ivana Buraje

Lvmen: Amen

poválečná architektura v Galerii Hraničář

střední Evropa jako prostor sporu

rozhovor s Ondřejem Štindlem

ZIMNÍ  
+ LITERÁRNÍ  
PŘÍLOHA

# editorial

„Proč by měl kamioňák platit za někoho, kdo má titul ze zombie studies?“ prohlásil před pár lety Ron DeSantis, republikánský guvernér Floridy, v debatě o promíjení studentských půjček. Byl to jeden z mnoha jeho útoků namířených proti humanitním vědám, ale i proti univerzitám jako takovým. Žádná americká škola sice zombie studies jako samostatný obor nenabízí, i tak ale toto interdisciplinární zaměření výzkumu slouží omezovačům akademických svobod jako důkaz zbytečnosti humanitních oborů.

I když ale podobné invektivy nejsou ojedinělé – spíše jich přibývá –, jsou všemožná „monster studies“ na vzestupu. Zombie totiž nejsou jen popkulturní zábava či okrajový folklórní jev. Pokud je chápeme jako kulturní symboly, mohou nám ozřejmit mnohé o povaze společnosti, včetně niterných strachů z nesčetných krizí, kterým jako lidstvo čelíme, ať už jde o globální oteplování, různé pandemie nebo překotný technologický vývoj. Jako stručný úvod do zombie studies může posloužit rozhovor s kulturní teoretičkou Sarah Juliet Lauro, která upozorňuje zejména na souvislost mezi zombie mýty a kapitalismem. Máte-li pocit, že z vás současný systém dělá zombie, nejste daleko od pravdy.

Věnujeme se ale i místním nemrtvým: takzvaným fextům neboli zmrzlíkům či „strašlivému Ludovítu Feketemu“, postrachu Zvolena z románu Terézie Vansové. Jak rychle zjistíte, nemrtvé bytosti, jimž je toto číslo A2 věnováno, se rozlezly na literární, filmové, hudební i společenské stránky. Dočtěte se tak třeba o mezidruhových romancích (spoiler: zombíci vytlačují upíry), o zombie



Ilustrace Jan Štulíř

románu účtující s transfbíi nebo o současném „zombifikovaném“ popu. A protože advent považujeme za ideální čas pro četbu o ožvlých mrtvolách, hnilobě, antikapitalismu a všeobecném zmaru, připravili jsme pro vás i patřičně temnou – ale také vtípovou – tematickou literární přílohu.

Tímto dvojčíslem uzavíráme dvacátý ročník. Díky za to patří především vám, kteří si Ádvojku čtete a předplácíte. Veselé Vánoce vám přát nebudeme, užijte si je zkrátka po svém. Sejdeme se v novém roce – ať už bude jakýkoli. Vaši zombíci.

Alžběta Medková

Ilana Shmueli



řeči o mrtvých:  
věrolomnost nesdělitelného  
nechytrým jazykem

probouzíme je  
nutíme je žít  
v našem světě –  
stísňené slovy  
pro naši útěchu

je mi zima

Báseň v překladu Radka Malého  
vybral Michal Špína

## z obsahu

- 4 Otcové a děti 2.0. Generační spory podle Ondřeje Štindla / Olga Pavlova
- 5 Nic babičkovského. Babička© Ivany Gibové / Michal Špína
- 5 Vesnické hygge. Román Metry za vteřinu Stine Pilgaard / Klára Soukupová
- 7 Vnitřní život medúz. Druhá próza Jakuba Stanjury / Erik Gilk
- 7 Bratislava / literární zápisník Martina Lukáše
- 8 Texty s fexty. Po stopách českých zombie / Petr Uram
- 9 Ten čas mrtví s živými chodí zas. Proměny mezidruhových romancí / Valentýna Žišková
- 10 Mrtví muži přicházejí. Zombie román o transfbíi / Antonín Tesař
- 11 Když nemrtví nepojídají maso. O haitských vlivech v zombie filmu / Tomáš Stejskal
- 12 Algoritmická zombie apokalypsa. Opakování a nekromancie v dnešním popu / Jonáš Kucharský
- 13 Blýskání efemérních světlušek. Skupina Lymen vydala album Amen / Adam Tomáš
- 13 Vlkodlak v síni slávy / hudební zápisník Petra Urama
- 15 Staré dobré časy. Ödön von Horváth v Divadle v Dlouhé / Zuzana Augustová
- 18 Strašlivý Ludovít Fekete. Nemrtvé čtení románu Kliatba Terézie Vansové / Josef Fulka
- 20 Moje postavy smrdí. S Ondřejem Štindlem o příbězích, ironii a ctnosti neložnosti / Libor Staněk II.
- 22 Toto jsou mé klíče / nejlepší české básně uplynulého roku ve výběru Martina Lukáše
- 25 Zlomené travertinové desky. Výstava o našem vztahu k poválečné architektuře / Karolína Plášková
- 26 Zombie proti kapitalismu. Rozhovor s americkou kulturní teoretičkou Sarah Juliet Lauro / Alžběta Medková
- 28 Prostor sporu. Střední Evropa perspektivou Severní Ameriky / Matěj Mětelec
- 30 Paralelní životy. Bendovi podle Alice Horáčkové / Vojtěch Čurda
- 30 Projevy nejsou realita / sloupek Matouše Hrdiny

**PŘÍŠTÍ ČÍSLO A2  
VYJDE VE STŘEDU  
7. LEDNA 2026**

# Dočasná ochrana?

SAŠA UHLOVÁ

V Česku vzniká nová vláda a my se můžeme jen děsit, v jakých ohledech to bude pro naši zemi znamenat průšvih. Je tu ale skupina lidí, jež má ještě větší důvod k obavám než my s českým občanstvím. Jde o válečné běžence z Ukrajiny, kteří u nás žijí s takzvanou dočasnou ochranou. Minulá vláda sice deklarovala, že jim poskytuje veškerou podporu, v mnoha ohledech však zůstalo jen u slov. Ministerstvo práce a sociálních věcí se navíc záhy po začátku války začalo chlubit, že český stát na Ukrajině vydělává víc, než jim dává, tedy že do daňového systému odvedou větší částku, než pobírají na sociálních dávkách. Po třech letech už to působí skoro jako obsese – naposledy tuto bilanci ministerstvo na svých stránkách zveřejnilo 21. srpna 2025. „Nová data potvrzují dosavadní trend. Příjmy státního rozpočtu spojené s pomocí válkou zasažené Ukrajině

nadále rostou. Ve druhém čtvrtletí letošního roku byly modelované příjmy zhruba dvojnásobné oproti výdajům, takže rozpočet skončil ‚v plusu‘ přibližně 3,8 miliardy korun. V červenci letošního roku bylo evidováno téměř 170 tisíc pracovněprávních vztahů mezi uprchlíky,“ psalo ministerstvo s tím, že na straně výdajů jde zejména o humanitární dávky, ale také o náklady na zdravotnictví, školství, ubytování či pomoc posílanou do zahraničí, zatímco příjmy tvoří především odvody na pojistném, daň z příjmů právnických osob, daň z přidané hodnoty a spotřební daně.

Korunu tomuto hodnocení naší „pomoci“ nasadil ministr Marian Jurečka. „Ukrajinci u nás odvádějí stejné daně a pojistné jako čeští občané, přesto nemají nárok například na rodičovský příspěvek ani na řadu dalších podpor. Většina z nich pracuje a jejich odvody dlouhodobě převyšují výdaje na pomoc jejich

krajanům,“ uvedl ministr, který se tak bez uzardění pochlubil, že stát profituje z válečných uprchlíků, aniž by těm zranitelným podal pomocnou ruku. Když vidím podobnou argumentaci, říkám si, k čemu je vlastně moje práce. Ani kdybych napsala tisíc článků, nepodaří se mi situaci posunout k lepšímu ani o píď. Chudí a zranitelní uprchlíci jsou v Česku zkrátka odsouzeni k přežívání, ať už se i nový ministr bude chlubit tím, kolik na nich vyděláváme, anebo o tom radši taktně pomlčí.

Status dočasné ochrany, stejně jako volný přístup na trh práce, ostatně není český nápad, toto opatření vyšlo z legislativy Evropské unie. Dosud se dočasná ochrana každý rok prodlužovala. Jenže mezitím proběhly volby a už během kampaně si téma ukrajinských uprchlíků vzal za své Tomio Okamura, podle kterého je potřeba jejich pobyt v Česku revidovat. Co by to přesně znamenalo, si lze jen domýšlet. Zároveň se

dá předpokládat, že Andrej Babiš nebude chtít všechny Ukrajince poslat zpátky na Ukrajinu. Způsobilo by to totiž problémy i v jeho podnicích. Tento předpoklad ovšem neposkytuje žádnou jistotu lidem, kteří jsou často těžce traumatizováni, pracují do úmuru, pobírají v 80 procentech menší než mediánový plat a jejich děti mají problémy s přístupem českého školství. Ukrajinci žijící v Česku politickou situaci pochopitelně vnímají a zlovlná předvolební kampaň jim na klidu jistě nepřidala.

V souvislosti s nenávisťnými výroky politiků, zejména těch z SPD, a obecně se vzrůstající nevráživostí vůči Ukrajincům se otázka legality jejich pobytu na našem území stává čím dál naléhavější. Vláda premiéra Petra Fialy v rámci Lex Ukrajina VII vytvořila možnost zvláštního dlouhodobého pobytu určeného pro „ekonomicky soběstačné držitele dočasné ochrany, kteří se chtějí usadit na území Česka“. K podmínkám patří například bezúhonnost nebo minimálně dvouletý předchozí pobyt v zemi na základě dočasné ochrany. Žadatel musí rovněž disponovat ročním příjmem ve výši 440 tisíc korun, přičemž se tato částka navyšuje o 110 tisíc korun za každou nevydělečnou osobu žijící ve společné domácnosti. V případě OSVČ je částka ve skutečnosti vyšší, neboť se konstruuje na základě daní. Takové nastavení pochopitelně zvýhodňuje úplné rodiny; pro matky samoživitelky je zvláštní dlouhodobý pobyt většinou nedostupný.

Podle dat ministerstva vnitra o tento druh pobytu projevil zájem téměř 47 tisíc domácností, tedy asi 80 tisíc osob. Podmínky pro jeho získání spojené s délkou pobytu na českém území, nečerpáním dávek či platbou zdravotního pojištění přitom nesplnilo 35 procent domácností a dalších 45 procent nedosáhlo požadované výše ročního příjmu. Všechny podmínky k získání zvláštního dlouhodobého pobytu tedy po vyhodnocení splnila jen pětina domácností, dohromady asi 15 tisíc osob. Žádal přitom jen zlomek celkového počtu uprchlíků, kterých u nás letos v říjnu žilo přibližně 400 tisíc.

Vzhledem ke změně vlády je už pozdě na to s tím něco dělat. I když z čistě pragmatických důvodů snad nakonec nedojde na vyhošťování uprchlíků, z nejistoty, kterou jejich nestabilní status obnáší, se snadno může stát nástroj tvrdého útlaku.

Autorka je redaktorka Deníku Alarm.



Ilustrace Mykhailo Shostak

# Olbrachtova

JIŘÍ ZIZLER

Kdekdo teď mluví o Ivanu Olbrachtovi, tak proč si taky nepřisadit? A proč že se o něm najednou tolik hovoří? Mohli by po něm (přesněji řečeno podle ulice po něm už dávno nazvané) pojmenovat stanici metra. Lidem je z toho všelijak. Byl prý fanatik – tedy komunist – a po těch se nesmí nic jmenovat, aby se nám lidi taky nezfanatizovali. Důvěřuj lidu, ale také jej prověřuj, braň nejhoršímu a udržuj ho v pohotovosti.

Kdo byl Olbracht? Spisovatel a publicista. V povídkách a románech patřily k příznačným tématům jeho vytříbeného epického projevu živelná individuální revolta, meze egocentrismu a omezenost intelektuálního vztahu ke světu (...) projevuje se v nich jak živý vztah k dobové sociální problematice, tak umění psychologicky prohloubené analýzy jedince,“ praví o spisovateli *Lexikon české literatury*. Byl za první republiky dvakrát zavřený, dohromady na tři měsíce. A vytřížil z toho knihu *Zamřížované zrcadlo* (1930), kterou mám moc rád. „Napsal ji ve vězení a mimoděk nám tak ukázal,

jak fajnový byl kriminál za předmnichovské republiky, konkrétně v Ostravě, kde seděl. Seděl i S. K. Neumann, který bachaře posílal pro obědy,“ jak vzpomíná Bedřich Fučík v rozhovoru s Karlem Bartoškem (ovšem Neumann byl zavřený ještě za starého Rakouska). Kdesi jsem četl, že si vězni v padesátých letech, když konečně dostali něco ke čtení, ze *Zamřížovaného zrcadla* předčítali ukázky a řvali u toho směchy.

Olbracht byl skutečně angažovaný komunist, který se ovšem v roce 1929, s počínající bolševizací strany, dostal do sporu s jejím vedením a byl z KSČ vyhozen, poté co podepsal takzvaný Dopis sedmi. („Komunistická strana je v nebezpečí, soudruzi! Nikdy ještě nebyla ve větším,“ psalo se v něm. „Žádnému členu komunistické strany, ať je slavný spisovatel, nebo prostý dělník, není dovoleno, aby před měšťáckou veřejností vystupoval proti straně,“ zněla odpověď.)

Napsal několik knih o Podkarpatské Rusi, kam často jezdil, *Nikola Šuhaj loupežník* (1933) ho proslavil a získal za něj Státní

cenu. Většinu života strávil na volné noze, literatura ho uživila; jak zjistíme v pamětech měšťáckých nakladatelů, příliš ho nevykořisťovali, spíš naopak. Já kladu vysoko zejména dva Olbrachtovy počiny. Prvním je román *Dobyvatel* (1947), beletrizace Prescottových *Dějin dobytí Mexika* (1843, česky 1964), již Olbracht napsal za okupace, a mohli bychom tam tedy hledat různé alegorie a filiace. Především je to však strhující vyprávění o neuvěřitelném dobrodružství, při němž hrstka conquistadorů v čele s bezmezně odvážným a patrně geniálním vůdcem Cortézem rozvrátila vzkvávající aztéckou civilizaci a proměnila ji v trosky. Příběh působí jako fikce z jiné planety, přesto se ale odehrál. Jiné, podobně dechberoucí líčení najdeme v knize Ivana Slavíka *Sláva a pád Tenočtitlanu* (1969), jíž si tolik cenil Ivan Diviš a opakovaně ji vyzdvihoval.

Druhým Olbrachtovým majstrštykem je jeho překlad prvních dvou dílů monumentální tetralogie Thomase Manna *Josef a bratři jeho* (1933, 1934, česky 1934, 1937), pořázený společně s Helenu Malířovou. Mannova

starozákonní saga patří jistě k největším dílům světové literatury. Jazyk překladu je obtížný, ale zároveň úchvatný, archaický, a přece svěží, lahodný, bohatý, hýřící všemi barvami a chutěmi starověku. Olbracht se ve třicátých letech věnoval adaptacím historických látek, přešel mu do krve jazyk *Bible kralické* a starých českých letopisů a tímto klíčem si „otevřel“ náročnou Mannovu dikci (ovšem i v návaznosti na výkony Durychovy a Vančurovy). Dodejme, že další část Mannova cyklu vyšla až v padesátých letech (zaštiťující předmluva označuje biblického Josefa za prvního „plánovače“), a sice v přetlumočení Pavla Eisnera, taktéž mistra slova – ale už to není ono. Olbrachtovi se nic nevyrovná.

Tak možná by se ten název dal nějak přejít, ne? Možná by se tam autorovi mohlo zřídit i malé muzeum. Fotografie, výstavka knih, ukázky z filmů natočených podle jeho děl a tak podobně. Občas se najde i fanatik, kterého si můžeme vážit. Zvlášť když jim podle všeho ani nebyl.

Autor je literární historik a kritik.

# Otcové a děti 2.0

## Generační spory podle Ondřeje Štindla

Znalost starší tvorby Ondřeje Štindla (rozhovor s autorem najdete na straně 20), ale i samotný titul jeho nové knihy *Jednou to tu bude tvoje* působí jako příslib románu se společensko-kritickým přesahem. Příběh otce a syna, kteří hledají možnosti komunikace v éře digitální osamělosti, bohužel trpí neživotností postav – zvláště těch ženských.

OLGA PAVLOVA

Ondřej Štindl vydal román *Jednou to tu bude tvoje*, který se tváří jako generační výpověď, mimo jiné o dezorientaci současných mladých lidí. Kompozičně je próza postavena na dvojici protikladů: proti světu čtyřicetiletého vypravěče, ponořeného do bezúčelného scrollování a povrchních vztahů, stojí svět jeho otce, příslušníka generace X, který se snaží udržet si pomalu se drolicí analogové jistoty. Téma, které dnes rezonuje v diskusích na sociálních sítích i v běžných rozhovorech, by skutečně mohlo být nosné. Jenže nastíněný kontrast selhává právě tam, kde by mohl fungovat nejlépe: na úrovni postav, jejichž chování budí dojem, že autor jen s obtížemi odhaduje, jak asi žije někdo pod třicet.

### Stalking s noblesou

Štindlův román není jen meditací nad osamělostí, ale také rodinnou kronikou, neboť prostřednictvím dopisů a introspektivních monologů odhaluje vztah mezi Lukym a jeho otcem. Zcela dle očekávání začíná Luky po smrti matky přemítat o svých kořenech a touží se dotknout něčeho skutečného. Otec s ním komunikuje nepřímou, skrze neodeslané dopisy, jako by se snažil zbavit rodinného břemene, takže se zdá, že se především vypisuje z osobních selhání a frustrací.

Téma střetu otců a dětí není žádná novinka. Už Turgeněv ve svém románu *Otcové a děti* (1862, česky 1884) zkoumal generační rozdíly na pozadí tehdejších ideologických a filosofických konceptů. Štindl tento motiv aktualizuje pro dnešní dobu: místo nihilismu a aristokratických konvencí se tak setkáváme s digitálním světem, ztrátou orientace a novými formami odcizení, přičemž postavy často vyvolávají představu, jako by online prostředí formovalo i jejich identitu a vztahové vzorce. Současně *Jednou to tu bude tvoje* zapadá do širší tradice české literatury s bohatou nabídkou rodinných kronik a častým tematizováním mezigeneračního odcizení a složitých mezilidských vztahů. Ačkoliv téma otců a dětí zůstává aktuální, jeho adaptace do online světa je povrchní – Štindlovy postavy místy spíše ilustrují autorský pohled na současnost a neobstojí jako bytosti s vlastní psychologií.

Hned na začátku vyprávění vstupuje do mladíkovy života Lucie, která se ve virtuálním světě objevuje pod přezdívkou Kopretina. Její

přítomnost dodává příběhu dimenzi fascinace, posedlosti a mlhavých hranic mezi online chimérou a reálným světem. Luky dívku sleduje přes její profil a naivně věří všemu, co zveřejní – provozuje zkrátka jakýsi „stalking s noblesou“. Když se mu díky fotce podaří lokalizovat, kde Kopretina bydlí, v přesvědčení, že ji musí zachránit, se objeví na prahu jejího bytu. Moment, který měl být romantickým zlomem, nicméně především ilustruje hrdinovu neschopnost orientovat se ve vztazích mimo obrazovku.

### Ploché ženy, omlazení starci

Třetí nejdůležitější postavu románu poznáváme výlučně skrze Lukyho perspektivu. Lucie se jeví jako lehce neurotická, pasivní a zcela nepraktická žena, která potřebuje oporu, vedení, a hlavně někoho, kdo jí „připomene“, jak se reálně žije. Ironií je, že se této role zhostí zrovna asociální mladík, jehož nenaplněná touha po kontaktu a nedávná ztráta matky, „slavné komparatistky“, jej činí emocionálně nezralým a jenž nedokáže jasně rozlišovat mezi virtuálním a skutečným světem. Lucie sama je přítom autorkou úspěšných fantasy knih – a už jen schopnost napsat několik set stran soudržného textu a prosadit se na literárním trhu z ní automaticky dělá osobnost výrazně komplexnější, než jak ji vypravěč vykresluje. Ve výsledku tak sledujeme spíše anachronickou literární postavu než ženu 21. století: hrdinka psychologicky ani sociálně nepůsobí přesvědčivě a její interakce s Lukym spíše dokresluje jeho introspektivní monology, než aby vnášely do vztahu dynamiku.

Ženské postavy se u Štindla obecně jeví ploše. Lucie, která má najednou „koho krmit a vytáhnout na procházku“, jako by stála mimo svou dobu; oproti tomu hrdinova zesnulá matka, ač jen letmo zmíněná, z vyprávění vyvstává jako pragmatická, racionálně smýšlející žena, která se rozhodla „předat umělecké geny“ synovi. Ten však ani v ní nevidí mnohovrstevnatou osobnost a redukuje ji na její úlohu v rodinné paměti. Román tak slibuje moderní reflexi generačních rozdílů, ovšem Lucie vypadá jako relikv a i realističtěji pojatá matka je nahlížena velmi selektivně.

Nekonzistentní je ostatně i postava Lukyho. Přes svou naivitu se totiž občas chová jako

muž ve středním věku, který má za sebou únavnou kariéru, několik vyhoření a pár existenciálních krizí. Jeho výbuchy agresivity a pomalé, těžkopádné vnitřní tempo by mnohem lépe odpovídaly autorovu druhému románovému alter egu. Vypravěčská linie spojená s postavou otce koneckonců vyznívá přesvědčivěji, byť trochu splývá s tou první. Čtenář tak získá dojem, že autor psal knihu o sobě a teprve dodatečně některým postavám snížil věk, aby příběh působil současněji.

### Tichá prázdnota

Štindl se ve své knize dotýká tématu, které v české literatuře dosud nenašlo jasný hlas: digitální samoty. Ne izolace způsobené technologiemi, ale mnohem tiššího a hlubšího pocitu, že svět je někde „venku“, zatímco my existujeme v jakési předsíni reality. V pasážích věnovaných tomuto tématu je kniha nejpřesvědčivější. „A on se stal hercem, který před zraky neviditelných diváků přehrává absurdní kus o životech jich samých, a položil se do toho. Mladík uvězněný na samotce udržuje v chodu perpetuum mobile spotřeby,“ čteme například o Lukyho zaměstnání. Hrdina žije v digitální samotě a zároveň performuje svůj život na sociálních sítích, poháněn potřebou být neustále viděn a hodnocen. Podobně jako Murakamiho hrdinové tráví většinu času v interiéru, obklopen obrazovkami a vlastními odrazy. Tuto izolaci propojuje Štindl s různou generační perspektivou: zatímco otec řeší problémy „analogově“, Luky se ztrácí v prázdných gestech online komunikace. Výsledkem je portrét mladého člověka, jehož osamělost neplyne jen z technologií, ale je zakořeněná také v nárocích společnosti a generačním nepochopení. Tato přesně zachycená tichá prázdnota však často hostí karikatury místo komplexních literárních postav.

Čtenáři, kteří mají rádi Štindlův esejistický či fejetonistický styl, nejspíš ocení jednotlivé momenty, drobné postřehy, popisy melancholických nálad a úzkostí současného života. K vytvoření životného sociálně-psychologického románu to však nestačí.

Autorka je komparatistka a literární kritička.

**Ondřej Štindl: Jednou to tu bude tvoje.** Argo, Praha 2025, 245 stran.



Ilustrace Barbora Müllerová



Ilustrace Tereza Lochmannová

## Nic babičkovského

**S babičkami jako by se v literatuře poslední doby roztrhl pytel. Útlý román *Babička* slovenské spisovatelky Ivany Gibové získal loni ocenění Anasoft litera a letos vyšel v českém překladu. Z proudu rytmizovaného vyprávění vyvstává nejstarší členka rodiny jako chladná vůdkyně sídlištní domácnosti.**

MICHAL ŠPÍNA

„Je rok 1995, Babička sedí vo foteli a počúva platňu Marie Callas. Ale trt. Chceli by sme. V skutočnosti Babička kuká v telke akýsi perfidny program. Dokonca ani neštrikuje, ani nič podobne babičkovské nerobí, len sedí a kuká.“ Psní o babičkách se vždy může opřít o obecně sdílenou představu babičky, u nás stále ještě ovlivněnou klasickým dílem Boženy Němcové, i kdyby ji mělo obrátit vzhůru nohama. Ze začátku by se mohlo zdát, že právě takový cíl ve své *Babičce* (2023) sleduje Ivana Gibová: babička z jejího románu, která se s rodinou své dcery tísní v panelákovém bytě v Prešově, je sice šetrná, ale dobrořečnost ani laskavostí neoplyývá. Vnoučata peskuje, jejich druhé babičce říká „babka ancikristová“ a zdráhá se projevit jakoukoli pozitivní emoci, natožpak lásku.

### Svetr pro Masaryka

Text, který se bez členění na odstavce zastaví až po osmdesáti stranách, aby se nadechl k druhé, o něco kratší kapitole, nakonec vypořádává hlavně o přiznané autobiografické vyprávění. Téměř čtyřicetileté Magdě, která přijela na pohřeb (aniž bychom zprvu věděli, kdo zemřel), v rychlém sledu běží hlavou výjevy z dětství a dospívání na maloměstském sídlišti, obrazy rodinného života poznamenaného matčinou poddajností a otcovým alkoholismem i nejrůznější vlastní selhání z doby dospělosti. Zatímco si Magda utírá slzy do papírového kapesníku z Kauflandu, kde kdysi brigádničila, vrší se před námi smyslové reminiscence na pozdně normalizační kamaše a punčocháče, ale také na situace, v nichž postupně rozeznáme sexuální zneužívání. Teprve v druhé kapitole, kdy už je babička nemohoucí a Magda se o ni přijíždí starat, se

obraz „kontra-babičky“ zpětně problematizuje – a to i přesto, že je dál chladná a zatatá a ráda má v podstatě jen Masaryka, pro kterého se blouznivě pokouší plést svetr.

Gibové próza je výrazně rytmizovaná, a to nejen na úrovni vět, ale i prostřednictvím opakujících se obrátů, motivů či situací, což vyprávění dovoluje snadno přeskakovat mezi časovými rovinami („ale tam ešte nie sme, lebo sme v dvetisícim na tráve pri bytovkách“) a zároveň mu to dává výbornou flow. Někdy se až zdá, jako by vyprávění vyvstávalo ze zvukové paměti; jako by záleželo na tom, co bylo kdysi na sídlišti jak vysloveno, i kdyby šlo o banalitu. A jak se ukáže, důležité je i to, zda se zrovna mluví standardní slovenštinou, nebo šarišským nářečím, kterému se babička vyhýbá, dokud se do něj na sklonku života znovu nepropadne.

### Meze sebeironie

Kdo četl i *Babičku* Pavla Novotného (2024; viz A2 č. 11/2025) – prozaickou čtvrtou část jeho jinak básnické autobiografické pentologie –, těžko si může nevšimnout několika styčných ploch: i u Gibové dominuje rodinná babička, která svou dceru považuje za nekompetentní, zatímco napul nepřítomný zeť je k ničemu, a do toho přichází transformace devadesátých let. Právě optikou „toxicity“ a souvislosti rodinných traumat se společenskými změnami přečetla Gibové knihu Eva Klíčová ve 46. dílu podcastu TL;DR. Její postřehy jsou sice správné, ale vůči knize takřkajíc vnější. Sama autorka tuto svědeckou rovinu nenápadně ironizuje („To už prichádzali asi tie deväťdesiate roky a vtedy to bolo v móde,“ říká například na adresu křiklavých šustákových souprav), a i když do textu nechává vstupovat společenská témata, neznamená to, že by chtěla „suplovat společenskou debatu“, která tu měla být už dávno, jak řekla v rozhovoru pro Tvar (č. 12/2025). Ivana Gibová není Annie Ernaux nebo Édouard Louis, aby skrze vlastní vzpomínky podávala obraz doby nebo situaci sociální třídy – obojí sice v textu najdeme, ale jeho motorem je spíš samotná paměť a její proměny vyvolané tím, že je vystavena konfrontaci s psaním.

Vedle rodinných svárů v knize probíhá ještě jeden, méně nápadný konflikt: mezi vzpomínající vypravěčkou a její sebeironií, přecházející místy až v sebenávist. Nemůže se jí úplně vzdát, ale musí ji aspoň trochu ovládnout, pokud má vyprávění (nebo dokonce život) dávat nějaký smysl. Gibové jako autorce se to podařilo, což je vidět v porovnání s její předchozí, částečně komiksovou knihou

*Eklektik bastard* (2020, česky 2022; viz A2 č. 18/2022). Povídky o útrapách městských mileniálů a hlavně mileniálek jsou vtipné i do bre napsané, ale ironie jim přerůstá přes hlavu, jako se to občas říká o celé naší generaci. V *Babičce* už je to jinak – vtip nikam nezmizel, ale k frašce přibyla i dávka tragédie.

Je jedině dobře, že *Babička* letos vyšla i v češtině, ale pokud aspoň trochu čtete slovensky, sáhněte po ní radši v originále. I když překladatel nejspíš udělal, co mohl, odlišná rytmická struktura češtiny staví do proudu slov překážky. Šarišské nářečí je pak v české verzi nahrazeno čímsi na způsob ostravštiny s občasnými polonismy. Nemyslím si, že jde o špatné řešení, a je nezáviděníhodné před takovým rozhodnutím stát, zvláště když nezbyvá než v textu zároveň nechat zmínky o „šarištině“. Slovenskou literaturu si překládat musíme, ale někdy to s sebou zkrátka nese nevyhnutelné ztráty.

Ivana Gibová: *Babička*. Vlna – Drewo a srd, Bratislava 2023, 130 stran.

Ivana Gibová: *Babička*. Přeložil Miroslav Zelinský. Protiluv, Ostrava 2025, 128 stran.

## Vesnické hygge

**Metry za vteřinu, „nejoblíbenější román koronavirového Dánska“, letos vyšly v českém překladu. Spisovatelka Stine Pilgaard nechává mladou hrdinku z Kodaně potýkat se s odlišnými komunikačními zvyklostmi venkova. Její myšlenkové pochody jsou však úmorné a rozuzlení zbytečně sentimentální.**

KLÁRA SOUKUPOVÁ

Hlavní hrdinkou novely dánské spisovatelky Stine Pilgaard je novopečená matka, která následuje svého přítele do Vellingu v západním Jutsku, kde získal pracovní místo ve škole. *Metry za vteřinu* (Meter i sekundet, 2020) tak mimo jiné zachycují izolovanost matek na mateřské, odrážející se i v jazyce. „Kdysi jsem nechápala, proč rodiče bez ustání melou o dětech, ale došlo mi, že to není tím, že by byli šťastní, ale protože jsou v šoku.“

Protagonistka neustále přemýšlí nad komunikací, tematizuje své selhání a rozhovor vnímá jako náročnou disciplínu. Ve snaze zapadnout s přítelem nacvičují banální small talky, hledají témata k hovorbům, ale jakmile si k povrchní konverzaci o počasí začnou dohledávat termíny, veškerá přirozenost je pryč. Samotný název novely odkazuje na rozmluvu o počasí s vychovatelkou v jeslích, který symbolizuje nekonfliktnost a bezobsažnost konvenčních hovorů: „Dvanáct metrů za vteřinu, řekne Bent, podle meteorologického ústavu. Život jde dál, podotkne Maj-Britt, tak to prostě je.“

### Nad dopisy čtenářů

Neschopnost nasadit v konverzaci adekvátní tón má podle všeho odkazovat na rozdíl mezi velkoměstem a venkovem. Ve společenských přešlepech a trapasech však nejde ani tak o protiklad Kodaně a Vellingu, jako spíš o komunikační dovednosti vůbec. Hrdinka opakovaně s lidmi mluví o sexu či menstruaci, čímž vyvolává trapné mlčení druhé strany. Její sociální nihilismus („jde o udržování rovnováhy ve vesmíru“) je navíc úmorný. Nejde tu o vynucenou společenskou izolaci ani tragickou výjimečnost, spíše o banální malost hrdinky. Když začne pronásledovat dokumentaristu Anderse Aggera, zdá se, že se rozvine zajímavá zápletka, která protagonistku zproblematizuje, jenže postavy se nakonec dojemně (a stěží uvěřitelně) sprátelí.

Hrdinka dostane na starost poradnu místních novin. Pravidelně se tak střídají její neuspokojivé společenské zážitky a dopisy adresované rubrice. Na dotazy odpovídá protipříklady, neanalyzuje tazatelovu situaci, ale píše – ať už upřímně, nebo ve stylizované otevřenosti – o vlastních zkušenostech, které jsou víceméně analogické. Postupně se však do odpovědí čím dál víc vkrádají faktické informace z jejího života, jména osob, s nimiž se setkává, jejich názory i zážitky, takže se pisatelka pohybuje na hranici indiskrétnosti. Její odpovědi nikomu nepomáhají, naopak problémy pisatelů bagatelizují. Navíc vzniká podezření, zda si dopisy čtenářů sama nevyvíjí. Ironizován je tak celý žánr novinových poradny, těžko však říct, čemu to v novele slouží – do hrdinčiných úvah čtenář tak či tak vidí, její interakce s dalšími postavami zná a odhalení údajně nevěry jejího přítele v rubrice poradny nemá žádný dopad, takže ani není jasné, zda k ní skutečně došlo.

### Hřejivá banalita

Většinu epizod tvoří běžné situace se synem či kamarádkami a v celistvý příběh je má zjevně spojovat nekonečná série jízd v autoškolce, kterou protagonistka není schopna dokončit, i když vystrídá několik lektorů. Jistě, nudná každodennost maloměstské existence je předmětem řady románů světové literatury, počínaje *Paní Bovaryovou* (1857, česky 1892) Gustava Flauberta, avšak zobrazit banalitu života nebanálně, to chce víc než jen figl se čtenářskou poradnou. A hrdinka *Metrů za vteřinu* je navíc ve své rádobě žoviálnosti brzy nesnesitelná.

Podstatnou část novely tvoří verše, kterými hlavní postava přetextovává známé písně (jejichž melodie nakladatelství Euskaldun uvádí na svém webu). Českému čtenáři ovšem pro docenění (nejen) tohoto rozměru knihy schází dánský kulturní kontext (např. tradice společného školního zpěvu na základě zpěvníků vydávaných od roku 1894), který se v doslovu pokouší doplnit Radka Stahr. Jinak si nelze vysvětlit skutečnost, že *Metry za vteřinu* jsou považovány za nejoblíbenější román koronavirového Dánska.

Novela pokrývá jeden školní rok a v souladu s důrazem na komunitní život a hrdinčinu snahu o integraci končí rozlučkovým večírkem, kde se všechny linie uzavrou. Závěrečné úspěšné absolvování autoškoly je jen umělý happy end. Akcent na pospolitost a na společenství, z něž se protagonistka opakovaně vyděluje (což vede ke komickým i sentimentálním scénám), každopádně ústí pouze v „laskavý humor“ bez kierkegaardovské ironie.

Autorka je komparatistka.

Stine Pilgaard: *Metry za vteřinu*. Přeložila Markéta Kliková. Euskaldun, Plzeň 2025, 228 stran.

když jsou věci víc než poklady

# TAJEMNÁ MÍSTA



2025–2027



MUZEUM  
REGIONU  
BOSKOVICKA



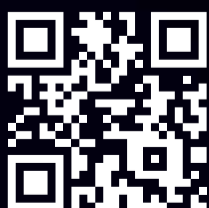
MINISTERSTVO  
KULTURY

Cyklus výstav unikátních archeologických  
nálezů ze sbírek muzeí Jihomoravského kraje.

Posvátná krajina | doby bronzové

Muzeum regionu Boskovicka

23.10.2025 – 31.05.2026 | Hraběcí rezidence, Boskovice



[www.tajemnamistajmk.cz](http://www.tajemnamistajmk.cz)

**jihomoravský kraj**

# Vnitřní život medúz

## Druhá próza Jakuba Stanjury

**Medúzy, novou knihu Jakuba Stanjury, definuje nemoc protagonistky a kriminální zápletka bez vyústění. Omezení plynoucí z chronického onemocnění trávicího traktu stupňuje v anonymní vypravěčce nenávisť k okolí, a tak hlavní postava začíná zraňovat své blízké podobně jako titulní tvorové.**

ERIK GILK

Říká se, že teprve vydání druhé knihy ukáže, jestli je autor prozaického nebo básnického debutu skutečný spisovatel, anebo se jedná jen o efemérní záležitost. Aniz bych této generalizaci dříve věnoval větší pozornost, po přečtení tří letošních prozaických druhotin musím bohužel konstatovat, že má určitou výpovědní hodnotu. K nepovedeným románům Miřenky Čechové *Co já? Co ty?* a Eliho Beneše *Všechno bude super* se přiřadila próza Jakuba Stanjury nazvaná *Medúzy*.

Vystudovaný anglista a bohemista, letos třicátník, zaujal debutem *Srpný* (2023), jímž přispěl ke konjunkturálnímu tématu nenormálních rodinných poměrů, jejichž důsledkem jsou závažná traumata. Na rozdíl od autorů a autorek, kteří se předhánějí ve vymýšlení co největších a nejbizarnějších krutostí a inklinují k extrémním polohám, Stanjura přišel s nejednoznačným, sofistikovaným zobrazením rodinných vztahů. Tím, že zvolil personální vypravěčku, jejíž perspektivu nelze nijak korigovat a která je zároveň obětí psychické manipulace a citového vydírání, podal přesvědčivou analýzu jevu, jenž se v psychologii nazývá gaslighting.

### Střevní choroba identity

I v druhé próze Stanjura používá ženskou perspektivu, avšak vztahem vytvářejícím zlověstné napětí je tentokrát přátelství dvou mladých žen. Druhý podstatný rozdíl oproti prvotině spočívá ve dvou časových liniích. V té přítomnostní vypravěčce najde byt své kamarádky Moniky prázdný a se stopami krve a od toho se pak odvíjí detektivní vyšetřování úkladné vraždy, ovšem bez jakéhokoli vyústění. V minulostní rovině pak sledujeme jednoduše to, co tomu nálezu předcházelo: peripetie přátelského vztahu mezi vypravěčkou a zmizelou ženou, jež spolu strávily dovolenou ve Středomoří.

Podstatným faktorem zasahujícím do jejich přátelství je postupně se horšící zdravotní stav vypravěčky, která trpí blíže neurčenou chronickou chorobou trávicího traktu (na obálce knihy rozeznáme tvar střev). Kvůli tomu se musí neustále omezovat a držet dietu, která stejně mnohdy nezabrání akutním potížím. Jejím sebevědomí nepřidá ani chování lékařů, u nichž se setkává s nepochopením, podceňováním nebo přímo ponižováním.

Přestože Stanjura v rozhovoru pro svého nakladatele uvádí, že sám trpěl podobnými problémy a lékaři k němu měli podobně

necitlivý přístup, zdá se mi bezvýhradně negativní ztvárnění lékařské péče poněkud účelové a jednostranné. Také autorovo odůvodnění, proč je vypravěčka anonymní, působí přepjatě a nepřesvědčivě: „Protože v průběhu knihy sama ztrácí ponětí o tom, kým je. Čím víc ji tělo zrazuje, tím víc přichází o svou identitu. Bylo potřeba jí jméno vzít.“ Jistě, nemoc dokáže jedince změnit, avšak o tom, že by střevní problémy změnil identity pacienta, lze (nejen po konzultaci se zkušeným internistou) úspěšně pochybovat. Nechci zde fikční dílo poměřovat poznatky z reálného světa, vycházím výhradně z autorových prohlášení, jež jsou, eufemisticky řečeno, přitazaná za vlasy.

### Potřeba ublížit

A proč se román jmenuje *Medúzy*? Vytkněme před závorku, že autor údajně nastudoval dvě odborné knihy o životě medúz, což je sice fajn, ale na kvalitu textu to nemá žádný vliv. Medúzy mají v prvé řadě proměnlivá, tvarově nestálá a průhledná těla, čímž mohou poukazovat na tělesné změny vypravěčky, která své fysis přestává důvěřovat a stále více ji vnímá jako cizí, nepředvídatelně se chovající organismus. Mimo to medúzy, jak známo, patří mezi žahavce, přičemž v jednom ze svých životních stadií mají schopnost poranit. A právě zranění vypravěčka záměrně způsobí své úspěšnější kamarádce, kterou netrápí žádné zdravotní

problémy. Přitom právě Monika se snaží vypravěčce pomoci, má pro ni pochopení, nejednou s ní navštíví lékaře a nakonec vymyslí (a zaplatí) společnou dovolenou na Krétě. Přes značnou míru empatie se však nedokáže k vypravěčce dostatečně přiblížit – jako by nemoc mezi nimi vystavěla zeď. A nutno říct, že je to protagonistka, kdo tuto hranici nehodlá překročit a koho rozčilují i nevinné otázky typu: „Nemáš hlad?“ Postupně tak začne pocítovat potřebu kamarádce ublížit, přivodit jí otevřené zranění, „aby do ní viděla“, podobně jako lékaři, kteří zase mají přístup do jejich útrob. Zkrátka, vypravěčka chce Moniku přivést do úzkých, vyvolat v ní panický strach, aby nad ní konečně získala nadvládu.

Jestliže ve Stanjurově prvotině byla introspekce plně funkční a vytvářela postupně gradující napětí, jehož vyústěním byl otevřený, avšak tušený závěr, v jeho druhém románu je vše až příliš podřízeno jasnému cíli, totiž ukázat převrácení přátelského vztahu v rivalitu. Ani *Medúzy* nejsou dějově uzavřeny, avšak ve zcela jiném smyslu: není vyřešena otázka pachatele Moničiny vraždy. Kriminální zápletka i tajemstvím opředená chronická nemoc zde představují motivy působící výhradně na efekt, avšak postrádající efektivnost.

Autor je literární historik a kritik.

**Jakub Stanjura: Medúzy.** Host, Brno 2025, 240 stran.



Autor údajně nastudoval dvě odborné knihy o životě medúz. Ilustrace The Botanical Magazine

## literární zápisník

### Bratislava

MARTIN LUKÁŠ

Vlak uhání širokou rovinnou krajinou podél hranic, a přece se zdá, že pluje pomalu. Pokud sedíte u okna, můžete si stavby v dálce prohlížet desítky vteřin, natočí se jen nepatrně. Stejně nepatrně se naklání sklizená pole. Borovicové háje připomínají opotřebovaná dioramata vyfocená teleobjektivem. Cokoli se v nich stane, je dílem představivosti, kterou zažehl neostrý, neprokreslený obraz. Ale není čas si něco představovat, okna propouštějí další a další vjemy. Zdi nádraží se na půl vteřiny mihnou přímo za oknem, za ještě kratší dobu vydají a zase pohltí postavu výpravčího. Ale možná to byl stín nachýleného sloupu trakčního vedení nebo vlhká skvrna na fasádě. Možná je to jedno, dojem zůstává stejný: nervózní radost z trvání cesty, která neskončila a ještě nějaký čas neskončí. Jakási tichá bujarost nad tím, že jsem vlakem unášen

pryč. Někam tam, kde ještě nejsem. A v této úlevě, někde na okraji zorného pole, tetelí se málo zřetelná, přesto přítomná, nepopíratelná a obávaná bezútěšnost, která přes kouškeré pokusy vytlačit ji z mysli stále hrozí přelít se do plného vědomí. Do každé skvrny za oknem, do každé nedostatečné ilustrace krajiny.

O den později, v mezičase před vyhlášením vítězky literární ceny, stoupáme dubovým lesem téměř k vrcholu. Záměrně jej obcházejme, abychom se vyhnuli křečovitému zástupu mužů, žen, dětí a psů, kteří přijeli auty až k červenobílé závoře. Každý z nich chce být na vrcholu sám. Rozhlédnout se, zfotit, co se dá, a pak se vrátit k autu, svléknout si bundu, uložit ji do kufru, usednout za volant, nastartovat a odjet domů, kde si na svůj výšlap možná ještě vzpomenou.

Jdeme dubovým lesem. Jsme tři. Občas mlčíme, trajektorie našich kroků se občas kříží, každý si v lese všimá něčeho jiného. Vstupujeme na oblou kozí pastvinu ohrazenou dřevěnými kůly a bílou páskou. Kovovou branku drží zavřenou tuhá pružina. Pod námi je soutok, v dálce na obzoru stojí v nepravidelných řadách větrné elektrárny. Nalevo mezi nízkými kopci se po masné hladině řeky vleče nákladní člun, odsud sotva viditelný. Vlado mi podává dalekohled. Zatímco tčkám očima

po strategicky uklizené krajině a hledám něco nepravidelného, dohadujeme se, jestli hrdelní zvuky zaznívající z nedalekého lesa patří krkavcům, které jsme cestou viděli kroužit na nebi, nebo lvům, které možná chovají ve výběhu mezi chatami dole u řeky.

Pěšina se stáčí mezi balvany, scházíme hustým porostem a za chvíli opět stoupáme. Asi sedmdesát metrů nad námi hlídá průchod mezi dvěma stromy samec daňka. Kolem něj procházejí se shrbenými krky daněly. Jsou vidět páry tenkých klopýtajících nohou. Samec pravidelně rochá a z opačné strany, v nedohlednu pod námi, mu odpovídá jiný.

Později na jiné kozí pastvině míváme starší pár. Muž je zavalitý, s bílým vousem a mikinou uvázanou vysoko kolem pasu. Říkám si, že je to ornitolog, nebo aspoň ptáčkař. Jeho žena se kárávě rozhlíží kolem sebe.

Dole u soutoku je rušno. Muži, ženy, děti a psi se vzájemně obcházejí. Panuje tu jakási nedobrovolná, solipsistní družnost. S výjimkou psů, některých dětí a některých dospělých hledají všichni ideální úhel pro předpažené objektivy svých mobilů. Sledujeme, jak se proti proudu větší ze dvou řek plazí švýcarská výletní loď William Wordsworth. Na palubě hraje hudba, za zrcadlovými okny není nic vidět. Jezerní básník pluje na Vídeň.

Navečer, už sám, procházím prázdnou ulici podél hřbitovní zdi. Ulice se postupně svažuje až k nábřeží, ale tam nemírím. Než odbočím vpravo a vydám se vzhůru po příkrém, úzkém schodišti mezi vzrostlými stromy, všimnu si dole na opačné straně mohutného betonového hranolu černé barvy. Je to vstup do podzemní hrobky rabína. Ve vzdálenosti pouhých pěti metrů se kolem hranolu obtáčí tramvajová trať, která hned mizí v tunelu pod hradním vrchem.

Příkré schodiště je z obou stran sevřeno starými drátěnými ploty. Domy za nimi vzdorují v prudkém svahu gravitaci. Až později se dovídám, že jsem mohl ze schodiště přes větve stromů dohlédnout na dno bazénu, který nikdy nesloužil veřejnosti. Před sedmapadesáti lety jej poprvé a naposledy napustili. V devadesátých letech si jako exteriér zahrál v jednom špatném filmu.

Večer, v den vyhlášení vítězky literární ceny, se v divadle hodně mluví o politice, útlaku, lidských právech, o lidech. O literatuře málo.

Dopoledne před odjezdem obcházejím, letos už podruhé, prázdné kolejště opuštěné stanice, která je dnes vklíněná mezi převážně bytovou zástavbu. Mezi pražci prorůstá tráva. Prostor kolejště je natolik dlouhý, plochý a širý, že jeho rozlehlost žádná fotka nezachytí.

Autor je literární kritik.

# Texty s fexty

## Po stopách českých zombie

Co mají společného hospodské tanečky s mumiiemi a zkazky o neprůstřelných žoldácích? Ať už je řeč o tragicky zamilovaných zmrtvýchvstalých, nebo o zdánlivě nezranitelných živáčcích, v pozadí najdeme takzvané fexty – nerozložené nebožtíky, případně nemrtvé, o nichž si lidé vyprávějí nejpozději od třicetileté války.

PETR URAM

Ti, kdo nevyrostali v určitých českých regionech, o fextech neboli zmrzlících, nezmarech či zmražených dost možná nikdy neslyšeli. Je to s podivem, poněvadž jejich inkarnace v Erbenových *Svatebních košilích* (1853) nebo v Olbrachtově *Nikolu Šuhaji loupežníkovi* (1933) známe všichni. Pokud vám archetypální spojitost mezi těmito dvěma díly uniká, nic si z toho nedělejte. Stejně jako většina mytologických bytostí i fexti za sebou mají dlouhou historii sémantického větvení a jejich různorodé diskursivní obrazy se mnohdy vyvíjely nezávisle na sobě. Kde se u nás ale vzali?

### Fest kugelfest

Přestože dostupné zdroje pokládají fexty za celoevropský fenomén, přičemž vypichují především Německo a Švédsko, konkrétní zmínky o takto pojmenovaných revenantech z (nezahnívajícího) masa a (chraštíci) kostí aby jeden pohledal. Pravděpodobně se zdá, že české fexty inspirovala germánská mytologie, podobně jako Erbenovy *Svatební košile* vycházejí z *Lenory* (1774, česky 1806) preromantika Gottfrieda Augusta Bürgera, a že tuzemští fexti přímo navazují na bájně bytosti, jakou je německý Wiedergänger či Nachzehrer, případně severský draug či haugbúi. Žádné z těchto pojmenování ovšem neobjasňuje, jak se do českého jazyka dostal cize znějící výraz fext. Časopis *Naše řeč* uvádí ještě varianty fex, fekst, fajks, feks a fest, patrně odkazující k německému (wund)fest ve významu nezranitelný, ale už nevysvětluje, jakou má toto slovo souvislost s nemrtvými.

Záhodolog Aleš Česal v ezoterické a notně fantasmagorické publikaci *Utajené dějiny Čech* (2001) přichází s neuvěřitelným tvrzením: vzhledem ke kanonizačnímu zázraku neporušené mrtvoly svaté Ludmily je prvním fextem u nás vlastně babička knížete Václava. O něco méně přitažená za vlasy je Česalem zmíněná spojitost mezi fextovskou nezranitelností a takzvaným pasovským kouzlem nebo uměním. Pasovský kat Kaspar Neithardt údajně před třicetiletou válkou prodával žoldákům cedulky s okultními zaříkávadly napsanými netopyřímí krví, které měly své majitele uchránit před zastřelením. I z toho důvodu mnozí hledají původ slova fext v přívlastku *kugelfest* neboli neprůstřelný.

S ohledem na to můžeme nástup fextů dát do souvislosti s rozmachem palných zbraní a považovat je za protějšek čarostřelců (Freischützen), jejichž výstřely se nikdy neminuly cílem. Stejně jako se ve fenoménu zombie odrážela hrůza z toho, že otroci budou muset svým pánům sloužit i po smrti, do představy fextů se promítla realita třicetileté války: jednak strach vojáků ze smrti zastřelením, jednak zkušenost s ohromným množstvím mrtvých, ať už padlých, nebo obětí epidemii a hladomorů.

### Pověsti od kosti

Není náhodou, že nejvíce pověstí o fextech pochází z oblasti mezi Orlickými horami a Českomoravskou vrchovinou, kde se vlivem klimatických podmínek (a jimi zapříčiněného zmydlování či vyschnutí tkáně) v určitých případech mrtvoly rozkládaly obzvláště pomalu. V některých českých regionech se proto pro fexty vžilo spíše označení zmrzlík a na Moravě zase zmraženec či omraženec. Jednalo se o přirozeně zakonzervované mumie, jež bývaly vystavené v kostnicích a místní jim vymýšleli jímavé životní osudy. Lokální legendy pojednávají o mumifikovaných tělech, jež kdosi nebojácny kvůli sázce nebo z rozmaru vynášejí z márnice ven, nezřídka k uchování v nejbližší hospodě. Takové husarské kousky většinou nekončí dobře – narušení posmrtného klidu se nevyplácí. Jindy se hrdinové podobných pověstí pokoušejí fexty připravit o cennosti, údy či kosti, anebo jim naopak oživlí mrtví chtějí ublížit.

Obdobné příběhy byste podle knihy Martina Stejskala *Labyrintem míst klatých* (2011) našli nejčastěji ve východních, ale tu a tam i středních Čechách a na Vysočině. Na totožném území se ale vyprávělo i o nezranitelných živých fextech z období třicetileté války v řadách vojáků i civilistů, které se většinou podařilo zabít až skleněnou nábojnicí, vystřeleným knoflíkem nebo jinými nezvyklými způsoby. Jan Jůna v *Pověstech o fextech v Čechách I.* (2019) popisuje, jakým způsobem se z běžných smrtelníků fexti stávají. V první řadě jmenuje narození v „košilce“, tedy v plodovém obalu nebo se dvěma pokožkami, jednou šupinatou. Porodní báby pak měly za úkol tento obal či pokožku buď nechat vysušit, nebo zašít dítěti do podpaží. Jiným k přerodu stačilo konat v životě výjimečně špatně, nebo naopak mimořádně dobré skutky. Přeměna však mohla být také výsledkem kletby, požehnání či působení magického amuletu.

V západních Čechách v blízkosti Rakovníku a Rokycan existují zkazky o čarodějích schopných učinit fexty i z běžných lidí a také o mužích, kteří získali fextovské schopnosti tím, že nosili kolem krku oprátku z oběšenice. Tito nesmrtelní už na sebe nebrali jen podobu zachovalých mrtvol či nesmrtelných žoldáků, ale i myslivců, pytláků a všelijakých

narazíme na příběh z Rychnovska s názvem *O fextoj*, který líčí osud ženicha odvečeného dráby na vojnu přímo ze svatby. Po smrti se vrací domů jako fext a přestává terorizovat místní až v okamžiku, kdy ho kněz oddá s jeho zestárlou nevěstou. Podobně Miloš V. Kopecký v *Bájích a pověstech z Čech* (1959) zaznamenává osud fexta, jenž se vrací z války domů, aby zjistil, že se jeho láska mezitím provdala za jiného.

Kuriózní jsou zkazky o příjemně voňavých fextech, z nichž jednoho měli objevit poddaní Rudolfa II. v základech brandýského zámku. Jakousi (bohužel ojedinelou) fextku prý zase roku 1848 vyhrabala na hřbitově na pražské Skalce skupina mladých obrozenců v čele s Karlem Sabinou, načež ji zanesli do hostince U Zlaté váhy k posouzení komisi vedené Františkem Palackým.

Další zmínky o fextech můžeme najít v románu *Bludné duše* (1879) Václava Beneše Třebízkého nebo v povídce *Ztracené slovo* (1909) Růženy Jesenské. Edvard Brynych v povídce *Diamantek* (1881) vzpomíná fexty, od nichž „odrazí se každá koule“ a kteří nápadně připomínají schopnosti Olbrachtova Nikoly Šuhaje. František Čečetka v románu *Bílá hora* (1927) zase vyobrazuje fexta strašícího na krchově.

V některých převyprávěních najdeme nečekané variace. Třeba Jan Morávek v románu



Ilustrace Franka Kirchbacha k Lenoře Gottfrieda Augusta Bürgera ve vydání z roku 1896

lapků. Posléze docházelo k syntéze představ o zachovalých mrtvolách a nezranitelných vojácích. Výsledkem byly legendy o nešťastně zamilovaných padlých, jejichž duše nedojde pokoje, dokud se jejich láska nenaplní. Ačkoli jsou tyto syntetické narativy podle všeho nepůvodní, dlouhodobě fascinovaly nejrůznější autory, protože umocňovaly už tak silně protiválečné vyznění fextovských příběhů milostným motivem.

### Poslední fext

Erben sice v kontextu *Svatebních košil* fexty nezmiňuje a v komentáři k baladě odkazuje spíše na *Lenoru* a slovanský folklór, ale vezmeme-li v potaz autorův miletínský původ, zdá se krajně nepravděpodobné, že by se o nich nikdy nedoslechl. V původním vydání *Pohádek a pověstí našeho lidu* (1882)

*Zpáteční voda* (1947) líčí charakter polovičného fexta. *Nezbedné pověsti* (1977) Václava Čtvrtka uvádějí na scénu vamberského fexta, jenž se pokouší vampýrsky svést kovářovu milou. *Pověsti Královédvorská* (2004) Lenky Antošové líčí život zmrzlíka Šimona, který vedle klasické nezranitelnosti disponuje schopností přimrazit nepřátele k zemi.

Mimoto fexti pronikli i do fantasy a sci-fi v dílech jako *Fext, stín temnot* (1996) Václava Semeráda, *Modrá krev* (1999) Daniely Míčánové, *Sequor trahentia fata* (2005) Františky Vrbenské nebo *Satanovo jaro* (2005) Zdeňka Pošivála. Za posledního fexta prohlásil surrealista Pavel Rezníček básníka Karla Šebka, jenž zmizel v roce 1995 a později o něm vznikl studentský filmový portrét *Poslední fext* (2002).

Autor je překladatel.

# Ten čas mrtvých s živými chodí zas

## Proměny mezidruhových romancí

Nemrtvé bytosti byly vždy vděčným předmětem imaginace, jež vzbuzovala nejen hrůzu, ale také erotickou touhu – zejména po romantické postavě aristokraticky výlučného vampýra. Z tohoto obrazu těžila i popkulturní vyprávění nového milénia. Nyní se však zdá, že temného upíra v milostných příbězích nahradí laskavý a empatický „zombík“.

VALENTÝNA ŽIŠKOVÁ

Transgresivní potenciál hororu zdůrazňuje většina teoretiků, kteří se této oblasti kultury věnují. Schopnost tematizovat společenská – často sexuální – tabu dominuje v interpretacích kanonických děl, jako jsou *Dracula* (1897, česky 1919) Brama Stokera či *Carmilla* (1872, česky 1925) Josepha Sheridana Le Fanu. Oblast zakázané touhy byla přitom spojována právě s postavou upíra. Prodejními trháky prvních dvou desetiletí nového milénia se pak staly „ságy“ typu *Stmívání* nebo *True Blood*. Zdá se však, že sériová produkce už tuto látku vysála do poslední kapky, a upírské náměty se tak dnes objevují spíše v parodické poloze, například v seriálu *Co děláme v temnotách* (*What We Do in the Shadows*, 2019–2024). Mezitím lze pozorovat vzestup jiného monstra, které mnozí považují za příhodného reprezentanta digitální éry otupělého transu. Může ale zombie proniknout z našich nočních mūr i do oblasti erotických snů?

Jak známo, slovo „zombie“ pochází z haitské vúdú kultury, kde označovalo mrtvé tělo ovládané šamanem. V euroamerické imaginaci je tato figura úzce provázána především s filmy George A. Romera *Noc ožvlých mrtvol* (*Night of the Living Dead*, 1968), *Úsvit mrtvých* (*Dawn of the Dead*, 1978) nebo *Den mrtvých* (*Day of the Dead*, 1985). Romero „živé mrtvé“ spojil s atributy nákazy, rozkladu a absence individuální identity. Zombie se tím staly kulhající hordou vztahující malomocné ruce po kusech masa a vnitřností, což možností jejich erotizace příliš nenásvědčovalo.

### Není kousnutí jako kousnutí

Motiv lásky k nemrtvému se nicméně v kultuře objevoval poměrně hojně. Folklorní látku zpracovali četní romantičtí autoři – z domácí produkce můžeme zmínit Erbenovu baladu *Svatbní košile* (1853); v Německu byla o mnoho dříve napsána *Lenora* (1774, česky 1806) Gottfrieda Augusta Bürgera či Goetheho *Nevěsta korintská* (1797, česky 1879). Revolučním způsobem téma pojal E. A. Poe, v jehož povídkách Berenice, Morella či Ligeia dochází k zásadnímu posunu – jejich protagonisté nejsou obětmi klamů a podvodů nemrtvých, naopak se zvrácenému milostnému vztahu oddávají zcela vědomě. Poe tak jako jeden z prvních představil mrtvé tělo coby erotický objekt.

Umrlici 18. a 19. století se však v mnohém liší od těch, kteří vstávají z hrobu dnes. Zásadní rozdíl tkví především v zachování individuality – ve všech zmiňovaných dílech jde o návrat konkrétního milovaného člověka. Nemrtvým také nechyběla schopnost lsti, přetvářky či přímo svádění, což umožňovalo alespoň základní psychologickou charakteristiku. Uvedená směs nebezpečí a přitažlivosti tento druh umrlců přibližuje dnešním upírům, stejně jako jistý prvek osudovosti. Upíři jsou zpravidla zobrazováni jako individualističtí, samotářští elitáři – vampyrismus je zkrátka výsadou. Pokud mají komunitu, pak je uzavřená, a k ostatním se chovají nepřátelsky. Jejich láska tudíž automaticky znamená výjimečnost a také proměna člověka v upíra má povahu jedinečného, téměř sakrálního aktu.

Moderní zombie oproti tomu postrádají intelektuální kapacitu nutnou k milování a koušou na potkání každého, kdo jim přijde do cesty. Jejich těla, spojovaná s nákazou, smradem a rozkladem, pak vzbuzují především odpor. Ačkoli se tedy zombie úspěšně dobelhaly na přední příčky populárních monster, jejich využití až donedávna zůstávalo omezeno na roli antagonistů. V poslední době se však ukazuje, že milostný vztah mezi zombie a člověkem není nemožný.

### Himbo zombie

Současná filmová produkce k tomuto typu mezidruhové romancie v podstatě zaujímá dva přístupy. První vztah s nemrtvým problematizuje



Teprve ve vztahu se „svým monstrem“ zažívá Lisa pocit kontroly a naplnění. Foto z filmu *Lisa Frankenstein*

a rámuje jako toxický. Navazuje na poeovskou linii, kde je v centru pozornosti živá postava a její fascinace mrtvým (či spíše mrtvou), jako v případě snímku *Dellamorte Dellamore* (1994). Zombie zde také mohou fungovat jako metafory traumatu či nezdravých vztahů. Častý je motiv nemrtvé expřítelkyně vracející se ze záhrobního světa, že se nemůže smířit s rozchodem (*Život po Beth*, 2014; *Bejvalka ze záhrobního světa*, 2014). Zfetelná je genderová asymetrie: ožívány jsou především ženy, které se stávají buď sexuálním objektem, nebo překážkou.

Zajímavější je druhý přístup, který vztah živého a nemrtvého subjektu chápe pozitivně. Film jako *Mrtví a neklidní* (*Warm Bodies*, 2013), *Lisa Frankenstein* (2024) a do určité míry i nový *Frankenstein* (2025) nakládají s danou látkou inovativně: romance se zombíkem zde funguje jako zdravý protipól deziluzivních vztahů s živými. Přitom neopouští atributy, které nemrtvé v našem kulturním povědomí provázejí – zombie milenci zůstávají neohrabaní, pomalí, zmatení a nechápaví.

Domnívám se, že životaschopnost tohoto trendu je dána posunem v představě mužského ideálu. Zatímco idolem devadesátých let byl tajemný a nebezpečný jedinec zahalený v koženém kabátě, v poslední době sledujeme nástup takzvaného *himba*. Pojem označuje nepřiliš komplikovaného, hodného a upřímného krasavce, který své partnerce naslouchá a považuje ji za střed světa. Himbo je chápán jako archetyp, který boří představy o tradiční (často toxické) maskulinitě: spojuje v sobě fyzickou sílu a laskavé srdce – díky čemuž mu rádi odpustíme jeho občasnou nechápavost. Má zároveň i podvrtný rozměr, neboť je odpovědí na misogynní archetyp u nás známý jako „hloupá blondýnka“, jinde pod pojmem *bimba*. Upír však může být himbem jen těžko – příliš ho zatěžuje jeho komplikovaná minulost a vnitřní rozpory. Zmatený zombík je oproti tomu tabula rasa, na kterou lze psát podle libosti.

### Láska jako mor

Přestože tropus mezidruhové romancie zůstává formálně stejný (žena-člověk, muž-monstrum), vztahová dynamika se výrazně mění: tentokrát

jsou to hrdinky příběhů, kdo drží otěže. Jejich symbolická dominance je dána už tím, že zombie zpravidla nevládnou příliš dobře jazykem ani tělem. Nejvýrazněji tuto proměněnou dynamiku rozpracovává campová černá komedie *Lisa Frankenstein*. Hrdinka omylem oživí dávno zemřelého mladíka, jehož busta na opuštěném hřbitově ji přitahuje. Když se však nemrtvý s nadějí na vztah slavnostně připotácí k ní domů, čeká ho nemilé překvapení – protagonistka ho odmítá, neboť je zamilovaná do živého prototypického „bad boye“. Oživlý mrtvý se nicméně rychle stane jejím nejlepším přítelem. Lisa ho obléká do svých růžových košilek a dotváří k obrazu svému, když mu postupně přišívá chybějící části těla – konkrétně ucho, ruku a penis. Tyto orgány jsou přitom synekdochami mužů, kteří Lisu zklamali: otce, který ji nebere vážně, spolužáka, jenž se jí pokusí sexuálně zneužít, a nakonec i jejího idolu, který ji odmítne milovat. Teprve ve vztahu se „svým monstrem“ zažívá Lisa pocit kontroly a naplnění.

Obdobnou linku sleduje Guillermo del Toro v letošní adaptaci *Frankensteina*. Postava Elizabeth v jedné ze scén mluví o pocitu vyčlenění, který ji s oživeným výtvozem spojuje. Přestože monstrum řekne v její společnosti jen jedině slovo, na základě společně strávených chvil naplněných něhou se Elizabeth cítí vnímána a pochopena víc než s jakýmkoliv živým mužem. Monstrum je zde laskavým protipólem krutého Victora. Režisér oba protagonisty zbavuje ambivalence, již měli v literární předloze Mary Shelleyové – a činí tak ve prospěch nemrtvého.

Upírům – a s nimi i komplikovaným, temným typům – tedy, zdá se, odzvonilo. Zombie jako vtělení hodných, citlivých partnerů mají potenciál stát se novým monstrem číslo jedna. Zda je tento motiv v dnešní kultuře živý díky naší touze po nenáročných vztazích, nebo se jedná o snahu překročit další hranici zakázaného, si netroufám rozhodnout. Možná je dostatečným vysvětlením text skupiny WWW: „Láska je jako mor / nikdy nevíš, kdy znova propukne.“

Autorka je komparatistka.

# Mrtví muži přicházejí

## Zombie román o transfobii

Postapokalyptický horor *Manhunt* americké spisovatelky Gretchen Felker-Martin je považován za zásadní text současné queer literatury. Zápletka se točí kolem epidemie viru, který napadá jedince s vysokou hladinou testosteronu, tedy cis muže. Hrdinkami jsou dvě trans ženy, jež nemocné loví a pojídají jejich varlata, aby tak předešly vlastní nákaze.

ANTONÍN TESÁŘ



Ve svých zombie filmech George A. Romero kritizuje patriarchát – nejsilněji ve *Dnu mrtvých*. Foto UFD

Tradice moderních zombie vyprávění je úzce spojená se společenskou kritickou agendou. Romerova filmová série o „živých mrtvých“ se satiricky trefuje do amerického rasismu, konzumerismu či militarismu a také další příspěvky do žánru „zombie pandemie“ se už otřely o nejrůznější společenské nešvary – od chudinských slumů v nigerijském filmu *Ojuju* (2014) po kritiku reality shows v britské minisérii *Dead Set* (2008). Není divu, že se k zombie hororu vztahují i tvůrci a tvůrkyně zajímaví se o queer tematiku. Román americké spisovatelky Gretchen Felker-Martin *Manhunt* (Lov na muže), jenž poprvé vyšel v roce 2022, se přitom řadí k těm nejradikálnějším.

### Test maskulinity

Spojení zombie a queerness je zároveň atypické a provokativní. Kombinace hororu a katastrofického filmu, se kterým George A. Romero přišel v *Noci oživlých mrtvol* (*Night of the Living Dead*, 1968) a dalších snímcích, nahrávalo spíše narativům orientovaným na zkoumání patriarchátu a maskulinity. Samotný Romero ostatně ve svých zombie filmech patriarchát přímo kritizuje – nejsilněji ve *Dnu mrtvých* (*Day of the Dead*, 1985), kde je hlavní hrdinkou žena přežívající na vojenské základně.

Oproti tomu dva nejnápadnější a také nejrozsaáhlejší zombie narativy posledních dvou dekád, a sice multimedialní značky *Živí mrtví* (*The Walking Dead*) a *The Last of Us*, jsou v jádru poměrně tradicionalistické příběhy, jejichž ústředními postavami jsou otcové stojící před úkolem postarat se o své blízké po zániku civilizace. Do určité míry se tak jedná o survivalistické fantazie, které pojmají svět po kolapsu civilizace jako ultimátní test maskulinity, ve kterém se ukáže, kdo je dostatečně drsný, kutilsky zdatný, odolný a v neposlední řadě schopný udržet si přízeň své rodiny, případně založit novou.

Queer zombie příběhy toto schéma pochopitelně narušují, obvykle tím, že do centra děje postaví queer postavy a patřičně přizpůsobí peripetie, jimiž ve světě po apokalypse, plném živých mrtvých, tyto postavy čelí. Příkladem je komiksová minisérie *Clementine* (2022–2025) od Tillie Walden, zasazená do univerza *Živých mrtvých*, ale vycházející

z předpokladu mnohem vstřícnějších postkatastrofických mezilidských vztahů než westernově laděná hlavní série Roberta Kirkmana.

### Agresivní monstra

Felker-Martin nicméně specificky pojímá už samotnou zombie apokalypsu. Neznámý virus totiž v jejím románu proměňuje v zombie všechny, kdo mají dostatečně vysokou hladinu testosteronu, tedy především cis muže. Zápletka knihy *Manhunt* v něčem připomíná povídku Zatočit jako se bzučivkou (česky vyšla v souboru *Žena, kterou muži neviděli*, 2022) spisovatelky píšící pod pseudonymem James Tiptree, Jr.: také zde se muži mění v bestie ovládané vražednými pudy, jedná se ovšem o důsledek zásahu mimozemské civilizace (princip je analogický působení jistého přípravku na hubení hmyzu, který vyvolává agresivitu u samčí části populace brouků). Obě autorky ze svých premis těží především drastickou ironií, s níž glosují sociálně podmíněné konstrukty maskulinity a patriarchátu.

V románu *Manhunt* hrdinky opakovaně přemýšlejí o tom, zda jejich bratři, otcové i další muži nebyli vždycky tak trochu agresivní pudová monstra a zda si díky viru vlastně jen nepřiznali, kým doopravdy jsou. Podobně jako ve většině příběhů ze světa, kde zombie pandemie způsobila kolaps civilizace, ani tady samotné oživlé mrtvolky nejsou nejdůležitějšími hybateli příběhu. Autorka se soustředí spíše na líčení stavu lidstva po globální katastrofě, přičemž postapokalyptická společnost je groteskně zveličeným obrazem té předapokalyptické.

Kromě primitivně brutálních mužů románový svět obývají pochopitelně i cis ženy, ale také příslušnictvo jiných sexuálních a genderových identit. Ústředními postavami románu jsou dvě trans ženy, jež loví nakažené muže a pojídají jejich varlata, protože je v nich obsažený estrogen, který trans hrdinkám pomáhá snižovat hladinu testosteronu v jejich tělech, a tak předcházet nákaze. Nový svět bez cis mužů ovšem není o nic harmoničtější než ten starý. Autorka nechává protagonistky potkávat postavy a komunity, které stále vyznávají staré předsudky, jen je teď mohou beze strachu prosazovat násilím. Felker-Martin

konkrétně útočí na takzvané TERF, tedy transfobní feministky a feministy, ale i na zastánce a zastánkyně tradiční rodiny.

Ústředním principem, na němž stojí celý text, je převedení společenské debaty o transgenderu na biologickou úroveň. Neřeší se tu esencialistické úvahy o tom, na jakém základě je možné někoho prohlásit za muže či ženu: o celé věci rozhoduje virus řídící se hladinou testosteronu v těle.

### Návrat strategie šoku

*Manhunt* je v určitých kruzích brán jako klíčový text současné queer literatury. Vděčí za to nepochybně svému sardonickému odporu k ideologiím většinové společnosti. Felker-Martin bývá řazena k proudu v současné hororové literatuře, kterému se říká new gross (tedy „nová odpornost“) a který využívá gore stylizaci, pornografické motivy a nejrůznější groteskosti a nechutnosti. Kromě Felker-Martin sem patří také americká spisovatelka Nicole Cushing, od níž u nás vyšla novela *Sadistova bible* (2016, česky 2023; viz A2 č. 20/2023), ale také další transgender autorka, tentokrát z Velké Británie, Alison Rumfitt, jejíž román *Brainwyrms* (Mozkovi červi, 2023) vypráví o transfobii v britské společnosti prostřednictvím příběhu o epidemii tajemných červů parazitujících na lidských tělech. V textech new gross se queer umění vrací ke strategiím monstrosity a šoku, ze kterých v minulosti těžili například William S. Burroughs nebo John Waters. Lidé, jež velká část veřejnosti považuje za odporné, využívají radikální odpornost jako nástroj k popsání společnosti jakožto celku.

Felker-Martin se v tomto ohledu stala skutečně polarizující osobností, když na sociálních sítích zveřejnila několik komentářů oslavujících vraždu neokonzervativce Charlieho Kirka (následně s ní rozvázalo spolupráci komiksově nakladatelství DC, pro něž psala scénáře). Dříve také byla vyloučena ze sociální sítě Bluesky poté, co tu zveřejnila nenávistný status na adresu J. K. Rowlingové. Podobné výpady jsou jistě problematické. Román *Manhunt* však ukazuje, že svět nemrtvých je ideálním polem pro rozesetí nejrůznějších vztahů a frustrací.

Autor je publicista.

# Když nemrtví nepojídají maso

## O haitských vlivech v zombie filmu

**Moderní filmový zombie horor obvykle navazuje na George A. Romera coby ústředního představitele žánru a hlavní inspiraci. Jak ale vypadaly první – předromerovské – hollywoodské zombie snímky? A jak ovlivnily současného francouzského autora Bertranda Bonella?**

TOMÁŠ STEJSKAL

Černošská těla se pomalu komíhají mezi stvo-ly cukrové třtiny, ozývají se zvuky podobné úpění, mačety se zasekávají do okolních rostlin... Francouzský režisér Bertrand Bonello se ve filmu *Zombi Child* (Zombie dítě, 2019) obrátil k výrazně odlišnému pojetí nemrtvých, než jaké zpopularizoval George A. Romer ve snímcích *Noc ožvlých mrtvol* (Night of the Living Dead, 1968) či *Úsvit mrtvých* (Dawn of the Dead, 1978) a řada jeho pokračovatelů, vedoucí až k seriálu *Živí mrtví* (The Walking Dead, 2010–2022). „Mí zombíci jsou dělníci,“ říká Bonello v rozhovoru pro časopis Cineaste, když vysvětluje, že jeho film, odehrávající se zčásti v šedesátých letech na Haiti, vypráví především o otroctví a francouzském kolonialismu. Nikoli o stvůrách bažících po lidském masu. Je pravda, že už Romerovi nemrtví byli metaforou různých společenských nešvarů. Ale Bonello navazuje spíše na starší kinematografická díla, v nichž byla tato stvoření otevřeně spojována s místem svého původu, tedy s haitskými náboženskými praktikami vúdú.

### Překrásné místo

První zombie ukázali americkému filmovému publiku prominentní představitelé monster Béla Lugosi a Boris Karloff. Lugosi ve snímku *Bílá zombie* (White Zombie, 1932) ovšem nehraje přímo nemrtvého, ale haitského kouzelníka, který ve svém mlýnu na cukrovou třtinu za pomoci magických praktik dělá z lidí zotročené služebníky. Karloff zase v hororu *The Walking Dead* (1936), kde ztvárnil neprávem usmrceného muže, jenž je navrácen do života, vytvořil další variaci na Frankensteinovo monstrum. Rozvíjí přitom pojetí monstra jako posmutnělé bytosti uvízlé mezi světem mrtvých a živých – což jsou motivy, na které dodnes navazují hororoví tvůrci toužící překonat žánrové stereotypy.

Nejpozoruhodnější ze zombie titulů klasického Hollywoodu je drama Jacquese Tourneura *I Walked with a Zombie* (1943). Hrdinka snímku na pomezí hororu a filmu noir přijme nabídku bohatého haitského plantážníka a stane se pečovatelnou jeho nemocné ženy. Jakmile Betsy přijede na místo a seznámí se s různými místními historkami, začne idylicky vyhlížející karibský ostrov působit poněkud děsivě. Původci hrůzy ovšem nejsou

karibští domorodci a jejich magie. Tourneur místo toho (překvapivě moderně) zachycuje dědictví kolonialismu – všudypřítomnou beznaděj, která dopadá na bohaté bělochy i na místní etnikum. Ostrov je vykreslený jako ráj, jehož krása je však vykoupená všudypřítomnou smrtí. Když černošský řidič líčí Betsy, že celá komunita vyrostla na obchodu s otroky, hrdinka bezelstně poznamená: „Aspoň byli odvezeni na překrásné místo.“ Řidičova odpověď „Jak říkáte“ nemůže být ironičtější.

Tourneur staví na uhrančivých scénách, v nichž nejsou místní tradice zobrazovány jako něco exotického či primitivního, spíše jako střet s neznámem, které je třeba brát vážně. Poprvé se Betsy vyděsí, když v noci potká plantážníkovu manželku, která se mlčky, bez jediného projevu mimiky, šine prostorem jako tělo bez duše. Když později obě ženy kráčí třtinovým polem a narazí na nehybného domorodce s mrtvolně vypoulenými očima, není situace rámována jako střet s nebezpečným netvorem – jde prostě o další krok k pochopení místních poměrů. Zombie se zde zkrátka vyskytují na obou stranách společenské hierarchie.

### Slyš, bílý světe

Také Bonello ve filmu *Zombi Child*, který byl premiérově uveden v Canneské sekci Directors' Fortnight, ukazuje zombie jako nešťastná stvoření ztracená v polích cukrové třtiny. Podobně jako Tourneur vytváří poetické obrazy prostoupené smutkem; v kritice kolonialismu je sice o dost explicitnější, ale ani u něj nenajdeme jasné hrdiny a padouchy.

Snímek vychází z příběhu „skutečné zombie“ Clairvia Narcisse – Haifana, jenž tvrdil, že byl pomocí magie přiveden zpět k životu a následně zotročen. Bonello však začíná vyprávění Narcissovim pohřbem a pak se vydává do současné Francie, kde nebožtíkova vnučka studuje na katolické škole v lesích poblíž Paříže. Jediná černoška v kolektivu je kapku podivínka, a tak se místní parta dívek zprvu dohaduje, jestli je spíš divná, anebo „v pohodě“. Nakonec ji ale vezmou mezi sebe.

Bonellův asociativní snímek umožňuje divákům pozvolna se propadat do atmosféry Haiti i pařížské školy a přitom sleduje dva modely nesvobody. Hororové motivy se silněji projeví až v závěru, jinak jde o dílo spíše

lyrické. Film zachycuje ospalé dívky, polehávající v okolí internátní školy na pečlivě posekaných trávnicích a čekající na vysvobození v podobě maturity, podobnou optikou jako zotročené zombie dělníky uprostřed třtiny. Scény z internátu připomenou jiný teskně podmanivý portrét dívčího kolektivu, a sice film Petera Weira *Piknik na Hanging Rock* (Picnic at Hanging Rock, 1975). Avšak zatímco Weir zachovává soustředěný tón, Bonello chce také křičet – ukázat poezii, která umí být i pamfletem. Jeho počin ostatně rámuje báseň Cap'tain Zombi od haitského spisovatele Reného Depestra, jehož verš „Slyš, bílý světe, můj zombie řev“ předjímá ambivalentní vyznění filmu, který může být varováním i zoufalým voláním utiskovaných.

### Mnoho otazníků

*Zombi Child* se pokouší propojit historii s přítomností, živé s mrtvými, realitu se snem. Vypráví v náznamech o pohnuté minulosti Haiti (včetně té nedávné, reprezentované ničivým zemětřesením v roce 2010, které připravilo o život hrdinčinu rodiče), také se však dotýká falešných přátelství či nenaplněných lásek ve světě dospívajících. Sám Bonello se řadí k linii francouzských autorů vedoucí od Roberta Bressona přes Jeana-Luca Godarda k Leosi Caraxovi – zkrátka k té větvi kinematografie, která touží inovativně, místy až agresivně rozvíjet filmovou řeč.

Jeho snímek je provokativní i frustrující tím, že nejde o jasné zaměřené dílo, které by po vzoru současných afroamerických filmářů typu Jordana Peelea povyšovalo horor na údernou společenskou satiru o útisku menšin. Bonello si uvědomuje, že do cizí kultury nahlíží z pozice bílého Francouze. A jsou to (navzdory mnoha formálně výrazným, silně stylizovaným scénám) spíše opatrné, rychlé vhledy. Stejně nečekaně a náhle se do filmu vlamují hororové prvky – v podobě znepokojivých, místy až lynchovských obrazů, v nichž se mísí realita a fikce. V Bonellově filmu zombie nekračejí v tlupách, aby se zmocnily své kořisti; nejde o titul, který by nabízel jasné pointy. Nejednoznačný závěr možná nakonec zanechá v publiku až příliš otazníků, ale film si zaslouží sympatie už tím, že odmítá pracovat s jasnými koncepty dobra a zla či s tradičním pojetím dějin.



Snímek *Zombi Child* ukazuje nemrtvé jinak, než je ve filmovém hororu zvykem. Foto Flamingo Films

# Algoritmická zombie apokalypsa

## Opakování a nekromancie v dnešním popu

**V současném popkulturním prostředí se neumírá. Písně čekají na moment, kdy budou reanimovány algoritmy či virálními vlnami a znovu se dostanou na vrchol popularity. Logiku nekonečného opakování dobře vystihují motivy známé z děl, v jejichž fikčním světě operují nemrtví. Vítejte ve světě zombifikovaného popu!**

JONÁŠ KUCHARSKÝ

Hudba dnes neumí umírat. Hity z dob dávno minulých, zapomenuté trendy a zaprášené zvuky jsou znovu a znovu ožívány – nikoli zařikáváním nekromancera nebo záhadným virem, ale silou algoritmů a sociálních sítí. Hroby se otevírají a z nich povstávají nemrtví. Nejsou to však apokalyptičtí jezdcí, nýbrž tragikomické figurky repetice.

Podle Marka Fishera a dalších teoretiků ztratila kulturní produkce v posledních dekádách schopnost vytvářet nové formy. Současnému popu vládne retrománie: vývoj se zastavil, budoucnost zanikla a minulost splynula s přítomností. Tato dynamika dostala nový spád v důsledku rychlého rozvoje sociálních sítí zaměřených na vytváření a sdílení audiovizuálního obsahu. Na TikToku a obdobných platformách denně ožívají stovky až tisíce polozapomenutých hitovek. Scrollování příspěvků tak místy připomíná scény z klasických zombie filmů. Tropy ustálené v západní literatuře a kinematografii pro nemrtvé totiž až překvapivě přesně zachycují logiku nekonečného opakování, ke kterému se současná popkultura zdá být odsouzená.

### Animované mrtvolky

Populární platformy jako TikTok fungují na principu algoritmicky posilované repetice: uživatelé slyší stále dokola tytéž úryvky písní a účastní se virálních výzev, což vede

Track postavený na podkladu devadesátkové hymny I'm Blue (Da Ba Dee) skupiny Eiffel 65 zosobňuje to nejvypočítavější z nekromancie dnešních producentů. Výsledkem není oživlý hit, ale jeho bezduchý klon, kulturní kolovrátek zbavený jakékoli ironie, subverze či invence. Podobně fungují i stovky generických housových coververzí písní od Radiohead, The Cranberries nebo The Cure, které na TikToku slouží jako kulisa k banálnímu sentimentu. Tyto remixy nejsou návratem v pravém slova smyslu; nejedná se o připomínky ani reinterpretace. Jsou to zombie kopie – animované mrtvolky hitu, které se hýbou, ale nic necítí.

### Fragmenty a variace

Algoritmy ale nevládnou pouze světu sociálních sítí; již dlouhá léta řídí doporučování obsahu na všech velkých streamovacích platformách. V posledních letech je tento trend ještě posilován rapidním rozvojem technologií strojového učení a umělé inteligence. Velké labele a mainstreamové hvězdy cíleně generují hudbu, jež je pro doporučující algoritmy dobře zpracovatelná, a tím pádem se dostane k širším masám posluchačstva. Zombie v tomto světě nejsou jen oživlé hitovky, ale i samotní posluchači bez vlastní vůle, kteří se potácejí komorami ozvěn a jimž algoritmus předhazuje předvídatelné varianty téhož produktu. Logiku gene-

snahou o homogenizaci zvuku. V hladkém toku pak mizí rozdíly mezi živým, mrtvým a automaticky vytvořeným.

### Zástupy nemrtvých

Dalším tropem, který je tradičně spojen se zombíky, je pomalu se pohybující horda, jež hledá, koho dalšího nakazit, či mozek sežrat, koho rozsápat. Podobné obrazy evokují dnes tak časté fanouškovské komunity organizované na sociálních sítích. Fandomy K-popu, hyperpopu nebo třeba nostalgického revivalu Y2K pracují jako koordinované tlupy: dokážou zmobilizovat tisíce lidí k jedinému cíli – masivní akci zvednout streamovací čísla a tím zvýšit atraktivitu idolova tracku pro automaticky generované playlisty. Fanouškovské komunity čerpají sílu ze zdánlivé nevyčerpatelnosti masy a schopnosti vzdát se individuality. Stávají se nástrojem, který dokáže bleskově zpopularizovat konkrétní píseň, estetiku či zvuk, a ve výsledku tak přetvářejí scenerii současného popu.

Nejschopnější nekromancerkou je bezesporu Taylor Swift, která princip mobilizace dovedla k dokonalosti hyperkapitalistické dystopie. Každá její nová deska přichází ve stovkách edic a variant, které slouží jako nástroje rituálního svolávání fandomu – tlupy „swifties“ pak hromadným nákupem, sdílením a streamováním ovládnou žebříčky (a zpěvačce generují pohádkové bohatství). Ostatní umělci jsou vytlačováni z viditelného prostoru. Swift tímto způsobem nerecykluje jen vlastní katalog, ale i samotný mechanismus poslechu: algoritmy krmí myriádou verzí nahrávek, demáčů a boxsetů. Pozoruhodné je, že tuto strategii aplikuje velmi často v situaci, kdy její pozici na špici žebříčku atakuje jiná žena. Když například letos v listopadu raketově stoupala poslechovost nové desky Rosalíi, Swift promptně vydala nové varianty své poslední desky a zmobilizovala fanoušky. V prostředí zombifikovaného popu už nemá šanci na úspěch track bez sofistikované marketingové a PR strategie, přežijí jen ti, kdo zvládnou z vlastního díla vyrobít nekonečný proud variací.

To, že krajina současné hudby působí jako říše nemrtvých, ale neznamená, že se v ní nedá pohybovat. Jako v každém zombie filmu i zde přežívají jedinci, kteří dokážou obratně uhýbat před čelistmi oživlých mrtvol. V popkultuře přežijí ti, kdo si uvědomují, že opakování nemusí být jen past, ale také funkční strategie. Ne všichni, kdo používají stejný beat, jsou bez duše. A ne každé oživení je útěk před novostí: někdy se jedná o pragmatickou volbu, jindy o projev PR zoufalství. Klíčem k přežití zombie apokalypsy současného popu možná není snažit se za každou cenu zbavit opakování, ale naučit se s ním kreativně pracovat. Rozlišit, zda je návrat gestem péče, anebo jde o invazi. Není nutné donekonečna scrollovat mezi písněmi, které už dávno měly doznít, a sledovat, jak na nás z prázdna zírají oči nekromantského algoritmu. Strategie hauntologie, hypnagogického popu nebo dnes tolik populárního hyperpopu ukazují, že i prostor mezi vzpomínkou a zombíky může být obýván inovativní hudbou.

Autor je hudební publicista.



Fandomy připomínají hordy zombíků, které hledají, koho dalšího nakazit. Foto z videoklipu Thriller Michaela Jacksona

k masovému šíření dané skladby. Princip, na němž dnes funguje viralita, připomíná kousnutí od zombie: stačí krátký kontakt – pár vteřin videa nebo úryvek refrénu – a uživatel se mění v aktivního šířitele. Důsledkem je, že staré hitovky mohou snadno ožít a znovu ovládnout žebříčky. Třeba v roce 2024 podle britského Guardianu takřka čtyřicet procent nejpůvodnějších skladeb na britském TikToku tvořily písně staré více než pět let. Například pozapomenutý B-side singl Harness Your Hopes od indie-rockové skupiny Pavement se díky trendu na TikToku loni stal jejich nejstreamovanější skladbou vůbec, hitovkou ze záhroby, pro jejíž úspěch nemusela kapela, která od roku 1999 nevydala žádnou novou desku, vůbec nic udělat.

Vedle neplánovaných návratů vzniká na TikToku i druhá, systematictější forma hudební nekromancie: banální coververze a EDM remixy starých šlágrů, které se šíří k desítkám milionů diváků. Emblematickým příkladem tohoto nehynoucího trendu je píseň I'm Good (Blue) od Bebe Rexhy a Davida Guetty.

rovaných playlistů vysvětlil pro server The Breaker hudební sociolog Simon Frith: streamovací AI abstrahuje vkus, odděluje ho od kontextu a plíživě uzavírá posluchače do stereotypu. Výsledkem je kulturní nemrtvost: nové skladby jsou vyráběny i doporučovány jako jalové imitace starších hitů, bez lidského faktoru překvapení.

Kam popsané strategie vedou, ukázal letošní bezprecedentní úspěch řady umělců generovaných umělou inteligencí (například skupina Velvet Sundown), kteří díky automatizovanému zařazování skladeb do spotify playlistů během pár dní nasbírali statisíce poslechnů. Posluchač se na streamovací platformě pohybuje od tracku k tracku v nekonečné smyčce: každý song je minimální variací toho předchozího a je téměř nemožné na první poslech rozlišit, zda jde o nahrávku vytvořenou AI, anebo člověkem. Výsledkem je prostředí, kde se popkulturní obsah skládá z fragmentů, které se reanimují bez kontextu. Playlisty určené „k práci“, „na soustředění“ nebo „na uklidnění“ už nejsou kurátorským výběrem, ale řízenou

# Blýskání efemérních světlušek

## Lvmen: Amen

Skupina Lvmen vydala album **Amen**. Kapela, která se na tuzemské nezávislé scéně od poloviny devadesátých let pohybuje jako „přízrak“, nadále spojuje tvrdou kytarovou hudbu s pozvolna gradujícími kompozicemi a samplly filmových replik. Temnou, lehce anachronickou nahrávku můžeme vnímat jako návrat i rozloučení.

ADAM TOMÁŠ

Pověst „kultovnosti“ provází kapelu Lvmen minimálně od minulého comebacku s albem *Mitgefangen Mitgehungen*. To vyšlo v roce 2017, téměř desetiletí po přelomových nahrávkách *Mondo* (2006) a *Heron* (2008), které už obsahovaly vyzrálou tvorbu zkušených matadorů tuzemské nezávislé scény. Kapela, jež má po třiceti letech na kontě všehovšudy necelých třicet písní, si vždycky dávala dlouhé tvůrčí pauzy, a zdá se, že to její produkci prospívá. Důkazem je i letošní deska *Amen*.

### Pomalé skládání

Lvmen údajně vznikli v roce 1995 v pražském squatu Ladronka a jejich pozice byla od počátku považována za těžko zařaditelnou či nestálou. Tomu ostatně napomáhá i fungování kapely. Je možné za stálíci označit někoho, kdo periodicky mizí ze scény? A kam zařadit skupinu, která vyprodá pražskou Lucernu, načez zbytek turné odehraje v alternativních prostorech typu tábořské Cesty?

S novinkou *Amen* nedošlo k žádnému převratu. Kontinuitu zajišťuje především zakladatel a jediný stále aktivní člen původní sestavy, zpěvák a vizuální umělec Petr Proft, známý spíše pod přezdívkou Husar. Tvorba Lvmen se vyvíjí pozvolna, a tak nápady bývalých členů leckdy přežijí své autory. Díky retrospektivně použitým nahrávkám na aktuální desce slyšíme i dva již zemřelé hudebníky.

Pomalému skládání a opracovávání materiálu, vznikajícího pod rukama někdejších, nových i navracejících se aktérů, můžeme přičíst také žánrovou indiferentnost skupiny. Ta sice navazuje na hardcore a screamo, tyto žánry ale radikálně zpomaluje a využívá je k budování jakéhosi hudebního rituálu, jehož důležitou součástí je používání filmových samplů a projekce během koncertů. Svého eklektického stylu na pomezí posthardcoreového experimentování a blackmetalové temnoty se Lvmen drželi ve všech etapách své existence bez ohledu na dobové trendy – podobně jako třeba američtí postmetalisté Neurosis, které ostatně jako svou inspiraci zmiňuje sama kapela.

### Rozloučení i návrat

Příznačné je lakonické pojmenovávání skladeb pouhým číslováním. Novinka obsahující čtyři rozsáhlé kompozice začíná trackem XXVI a končí u čísla XXIX. Nejedná se ovšem o konceptuální album – jednotlivé skladby fungují i samostatně, každá má propracovanou, postupně gradující kompozici s až dramatickou peripetií.

o nichž spoluzakladatel této instituce neměl valného mínění.

Mezi dodatečně akceptované osobnosti se na začátku letošního listopadu zařadil také americký rockový zpěvák a pianista Warren Zevon, kterého v dětství údajně chvíli učil hrát na klavír sám Igor Stravinskij a jehož alkoholické manýry Wenner přímo nesnášel – a nebyl v tomto ohledu zdaleka jediný. Zevonova orální biografie *I'll Sleep When I'm Dead* (Až budu mrtvý, budu spát, 2007), sestavená exmanželkou Crystal Zevon po hudebníkově smrti, jej představila ve značně nelichotivém světle jako bezohledného a násilnického muže jednajícího pod vlivem návykových látek, sexuální závislosti a obsedantně-kompulzivní poruchy a jako umělce, který si svým životním stylem do velké míry zmařil šance na větší úspěch a dnes je známý především díky humorné odrhovačce *Werewolves of London*.

Zevonovi fanoušci nicméně dobře vědí, jaké poklady jeho diskografie skýtá, což na slavnostní ceremonii potvrdil i známý televizní moderátor David Letterman. Ten ve svém proslulu na zpěvákovo počest rozdělil jeho tvorbu do tří kategorií: na lovesongy, skladby



Tvorba skupiny se vyvíjí pozvolna, a tak nápady bývalých členů leckdy přežijí své autory. Foto Lvmen

Ještě příznačnější je redukce zpěvu na řev a jeho nahrazení samplly pocházejícími zejména z klasických českých snímků šedesátých let. Mluvené slovo je však využíváno střídavě a minimalisticky, jakkoli občas zazní i zpěv. Například ve skladbě XVIII zaslechne popěvek z úvodu Vláčilova filmu *Údolí včel*. Zazní i replika z *Markety Lazarové*, k níž se skupina vrací opakovaně: „Odpovídal jsem jim, jako se odpovídá nepřítelům. Přineste řetězy.“

Stěžejní témata jsou srozumitelná i beze slov: apokalypsa, destrukce, rozpad srozumitelného světa, z něhož zůstávají už jen záblesky (podobně jako při projekci

archivních snímků). Součástí tohoto konceptu je ostatně i samotný název kapely, odkazující ke světlu jako něčemu neuchopitelnému, co tu je a zároveň není. S přihlédnutím k tragické smrti dvou členů skupiny můžeme novou desku vnímat jako rozloučení, ale i návrat. A také – díky použití starších fragmentů – jako prodlouženou přítomnost uplynulého času. *Amen* je reinkarnací kapely, která prošla českou scénou jako přízrak. Nenápadně, ale s výraznou stopou.

Autor je publicista.

Lvmen: *Amen*. Day After Records 2025.

## hudební zápisník

### Vlkodlak v síni slávy

PETR URAM

Rokenrolovou síň slávy – tedy americkou Rock & Roll Hall of Fame – mnozí celkem oprávněně považují za vyprázdňenou instituci, která neslouží ani tak k oslavování hudebních legend, jako spíš k vyřizování starých účtů. Takovou reputaci si alespoň získala pod vedením Janna Wennera, bývalého vydavatele časopisu *Rolling Stone*. Jeho jméno ovšem v roce 2023 z vedení nadace zmizelo poté, co v rozhovoru pro *The New York Times* uvedl, že ve své knize o rockových hvězdách nezmínil žádné ženy ani Afroameričany prostě proto, že intelektuálně nedosahovali výšin svých bílých mužských soupeřů. Wennerův odchod pak umožnil, aby se uvedení do síně slávy dočkali i ti,

o vnitřních i globálních konfliktech a písničky o vlkodlacích. Respekt legend populární hudby, jako jsou Bruce Springsteen, Bob Dylan, Don Henley nebo Jackson Browne, si Zevon získal především druhou zmíněnou kategorií – tedy písniemi o rozmanitých útrapách. Těžko byste v jeho generaci našli písničkáře, jenž by psal o stejných tématech podobným stylem. Na jeho patrně nejslavnějším albu *Excitable Boy* (1978) se zpívá mimo jiné o bezhlavém přízraku norského žoldáka, kterého po nigerijské občanské válce zavraždila v Kongu CIA, nebo o obléhání Mexika „zbraněmi Woodrowa Wilsona“. Na albu *The Envoy* (1982) se zase titulní píseň zaměřuje na osudy diplomata Philipa Habiba během libanonské války. Při volbě témat prý hudebníka s židovsko-mormonským původem inspirovaly texty spisovatelů jako Norman Mailer, Thomas Pynchon, Ross Macdonald nebo Graham Greene.

Letterman v projevu zavzpomínal na loučení po odvysílání Zevonova posledního televizního koncertu. Vážně nemocný hudebník, kterému tehdy zbývaly už jen měsíce života, věnoval moderátorovi svou kytaru s tím, ať se o ni postará. Během letošního slavnostní

ceremonie Letterman kytaru půjčil Daveu Keatingovi ze skupiny *The Killers*, která vzápětí zahrála *Lawyers, Guns and Money* – Zevonovu hymnu mužů nepokojných stejně jako on. „Domů jsem šel se servírkou, jak už je můj zvyk / Nemohl jsem tušit, že pracuje pro Rusy / Hrál jsem hazard v Havaně a trochu riskoval / Pošlete mi zbraně, prachy a právníky, ať mě z toho vysekají,“ zanotoval zpěvák kapely a na závěr přidal několik vlkodlačích zavytí.

Zevonovo oficiální vpuštění do Rokenrolové síně slávy – a stejnojmenného clevelandského muzea – se stěží dá vnímat jinak než jako notně opožděná a snad i bezvýznamná gesto. Vlivný textař a skladatel, jenž spolupracoval mimo jiné s *The Everly Brothers*, *Fleetwood Mac* či *R.E.M.*, už více než dvě dekády „spí“, jak hlásá titul jeho biografie. Alespoň ale máme příležitost připomenout si jeho písně s jedinečnými, těžko napodobitelnými texty. V jeho možná nejlepší skladbě *Desperados Under the Eaves* se zpívá: „Jestli Kalifornii zatopí oceán / jak to předvídají mystici i statistika / věřím, že tenhle motel tu bude stát / dokud nesplatím svůj účet.“

Autor je překladatel.



linoryt: Chrudoš Valoušek

www.baobab-books.net

## PŘIPRAVUJEME 2026

Petr Borkovec: Malé lodě (ilu: Anna Neumann)  
 SdCh: Stůžka pana Baltisberga (ilu: Michaela Kukovičová)  
 Marek Toman: Nathan a země nikoho (ilu: Stanislav Setinský)  
 Sophie de Mello Breyner Andresen: Mořenka (ilu: Stiller & Gray)  
 Anett Schaap: Cvrček (ilu: Jindřich Janíček)  
 Clarice Lispector: Záhada myslícího králíka a jiné příběhy  
 Andrij Lesiv & Romana Romanišin: Jak si porozumět  
 Magdalena Rutová: Hrf Hif Huf / Sára Paldanová: Letní klobouk

## BAOHEMIE 25LET!

Bao slaví 25 let a jsme pořád malé nakladatelství. A stejně jako na začátku se i do budoucna chceme věnovat knihám, které okysličují malý český rybníček. Neokoukaným původním i překladovým dílům, která rozjitří vaši vnímavost. A abychom nezatuhli, tak děláme festival, výstavy a vylomeniny. A snažíme se naše knihy a autory vyvážet do světa a docela se nám to daří...

## RULEZ!

Autorům platíme!  
 Knihy tiskneme za rohem!  
 Neutrácíme, neplytváme,  
 nepajcujeme, negenerujeme,  
 nehromadíme, grafomanům  
 knihy nevydáváme...  
 Máme rádi staré i mladé,  
 ale nejvíc Pekku & Sailora.

# Staré dobré časy

## Ödön von Horváth v Divadle v Dlouhé

V inscenaci *Zlaté město*, vytvořené na základě dvou her Ödona von Horvátha z počátku třicátých let, se melancholická groteska prolíná s dystopií roku 2039. Nový režijní počín Ivana Buraje ukazuje, že iluze minulosti ani útěk do budoucnosti nás neochrání před krutostí vztahů a slepou mocí institucí.

ZUZANA AUGUSTOVÁ



Režisér zasadil dění do dystopického rámce roku 2039. Foto Martin Špelda

Ödön von Horváth, narozený v roce 1901, byl spolu s německou dramatičkou Marieluise Fleißer jedním z nejvýraznějších představitelů kritické lidové hry dvacátých a třicátých let minulého století. Navazoval na vídeňské lidové drama 19. století, na Ferdinanda Raimunda a zejména na tvůrce „tragické frašky“ Johanna Nepomuka Nestroye. Stejně jako on umísťuje i Horváth své postavy na okraj společnosti, do městské periferie. Oba mistrně zobrazují maloměstáky, kteří pod slupkou bodrosti skrývají krutost, vypočítavost a bezohlednost, jež se nezastaví ani před vraždou. Syžet her bývá tvořen volným sledem scén, bez dramatického oblouku, realističtější rovinnou dění ale obohacuje hrůzostrašná grotesknost či panoptikálnost daná koloritem prostředí a jakousi mechanickou osudovostí života postav. I tím je Horváth blízký Nestroyovi.

Ivan Buraj vytvořil svou první šéfovskou inscenaci v pražském Divadle v Dlouhé na podkladě dvou Horváthových her: *Povídka z Vídeňského lesa* z roku 1931 a méně známého titulu *Víra, naděje, láska* z roku 1932. Obě hry tedy vznikaly v atmosféře nástupu nacismu; ostatně už v první z nich se objevuje postava militantního mladíka, který v inscenaci dokonce hajluje. Horváth, který vyrostl v mnohonárodnostní habsburské monarchii a zapojil se do uměleckého kvasu Berlína dvacátých let, musel ze střední Evropy uprchnout. Zemřel v roce 1938 nešťastnou náhodou v Paříži.

### Plechové město

Buraje zaujala spřízněnost hlavních hrdinek obou her. Jak Marianna (Kristýna Jedličková), tak Alžběta (Veronika Lazorčáková) jsou vydané napospas patriarchálním rodinným i společenským poměrům, druhá zmíněná navíc i nelítostnému byrokratickému a policejnímu režimu. Alžběta jako by přitom ztělesňovala hrdinku v pozdější – beznadějnější – životní fázi. Prolnutí obou osudů je nenásilné: Marianna párkrát potká Alžbětu „na ulici“ jako předzvěst vlastního osudu, aby poté, co její život dospěje do fáze rezignace, plynule navázal příběh Alžběty, která se z nouze snaží prodat své tělo anatomickému ústavu.

Režisér ovšem zasadil dění do dystopického rámce roku 2039, který nepůsobí úplně srozumitelně ani organicky a divák si ho může snadno odmyslet. Na druhou stranu

potřeba aktualizace je pochopitelná. Buraj nechtěl inscenovat vzpomínku na „svět včerejška“ ani děj přímočaře přenášet do přítomnosti. Dystopické rámování mu umožňuje zachovat autenticitu původních děl a současně je průběžně vsazovat do zcizujících uvozovek. Své režijní gesto založil Buraj na tezi, že lidé nostalgicky vzpomínají na „staré dobré časy“, které ale ve vysněné, idyllické podobě nikdy neexistovaly. Postavy do nich utíkají před bližší neurčenou krizí roku 1939, tedy sto let po vypuknutí druhé světové války, ale zjišťují, že minulost byla neméně krutá. Pověstná vídeňská Gemütllichkeit, tedy bodrost, veselost, srdečnost, a příslovecné „zlaté vídeňské srdce“, to je jen šošácká maska, ospravedlňující podřízenost žen v rámci patriarchální tradice, násilné vztahy a pokryteckou morálku.

Představení začíná mechanickým tancem několika postav na jevišti s červenými budovami, které vypadají jako plechové. Tanečnicki svými trhavými pohyby připomínají jakési pouťové panoptikum loutek. Zábavní park Prátr, spojený s dojmem přízračnosti, byl ostatně oblíbeným toposem autorů konce 19. a počátku 20. století (připomeňme Arthura Schnitzlera nebo Franze Werfela). Umělý dystopický rámec se tedy k realitě Horváthových her hodí. I výloha hračkářství s několika podivnými hlavami a kostrou, kterou sem Marianna coby dcera Kouzelníka nainstalovala, budí strašidelný dojem. K dramatickému personálu patří také Horváthovy oblíbené postavy řezníků, především Oskara (Jan Staněk), ztělesňujícího krutost a sadismus už jaksi z principu, podobně jako preparátor z *Víry, naděje, lásky*, jenž budí hrůzu svým svatouškovstvím a současně zálibou v mrtvých tělech.

### Ovládání a manipulace

Postarší trafikantka Valerie (Magdalena Zimová) si vydržuje mladíčka Alfréda (Pavel Neškudla), do kterého se Marianna zamiluje při zásnubním pikniku u Dunaje. Iluzi přírody zde budí pomalované paravány, které kulísáci nepokrytě, před očima diváků, rozestavují na scéně. Marianna se u vody setká s Alfrédem a v milostném vzplanutí odmítne ženiha Oskara i dosavadní život bez lásky. V další scéně už se ocitáme v nuzném bytě Mariany a Alfréda a slyšíme pláč dítěte. Pro scény v interiérech režisér hojně využívá techniku

live cinema, čímž vyvolává dojem soukromého prostoru, který nicméně kdokoli může narušit.

Obě hrdinky končí tam, kde začínaly. Marianna se po smrti dítěte a intermezzu v kabaretu, kde vystupuje jako kýčovitá domina v koženém korzetu, vrací tam, odkud utekla – do Oskarovy náruče a područí. Alžběta se po neúspěšném pokusu prodat předem vlastní mrtvolu rozhodne utopit – a v závěru se jí to podaří. Dožene ji k tomu nelítostný policejní a byrokratický mechanismus, takzvané malé paragrafy související s živnostenským listem, které jí znemožnily se uživit. Zničil ji však také egoismus a strach policisty Alfonse (Matyáš Rezníček), že by ho vztah s ní mohl kariéře poškodit. Každá z drobných postavček se totiž třese o vlastní obživu, pro niž je v nelidské společnosti schopná udělat cokoli, a přitom se sentimentálně dojímat nad sebou.

Dodejme, že všichni herci jsou ve svých rolích výborní, od realistického projevu přes mírnou expresi až po výraznou stylizaci a obldnou nadsázku (Tomáš Turek v roli inspektora). Jako by pod novým vedením herecký soubor Divadla v Dlouhé dozrál a dospěl. Také obě hlavní představitelky jsou velice přesvědčivé: Kristýna Jedličková jako Marianna vyznačuje nadšením, bezelstností a lásku, Veronika Lazorčáková v roli Alžběty je rezignovaná, unavená, mírně ošuntělá. Do citu k Alfonsovi se nutí, je milá, protože ví, že je její šancí na přežití. I do jejich vztahu vkomponoval režisér prvky ovládnání a manipulace: Alfons ji kontroluje takřka i na záchodě. Motiv násilí a životní únavy zdůrazňují Alžbětiny neustále se zvětšující černé kruhy pod očima. Umírá smířená a jakoby očištěná poté, co ji vytáhnou z řeky a odnesou na policejní stanici. Alfonsovo pokrytectví a sebeláska vrcholí, když se k umírající nedokáže otočit a podívat se na ni.

### Dystopické „jako“

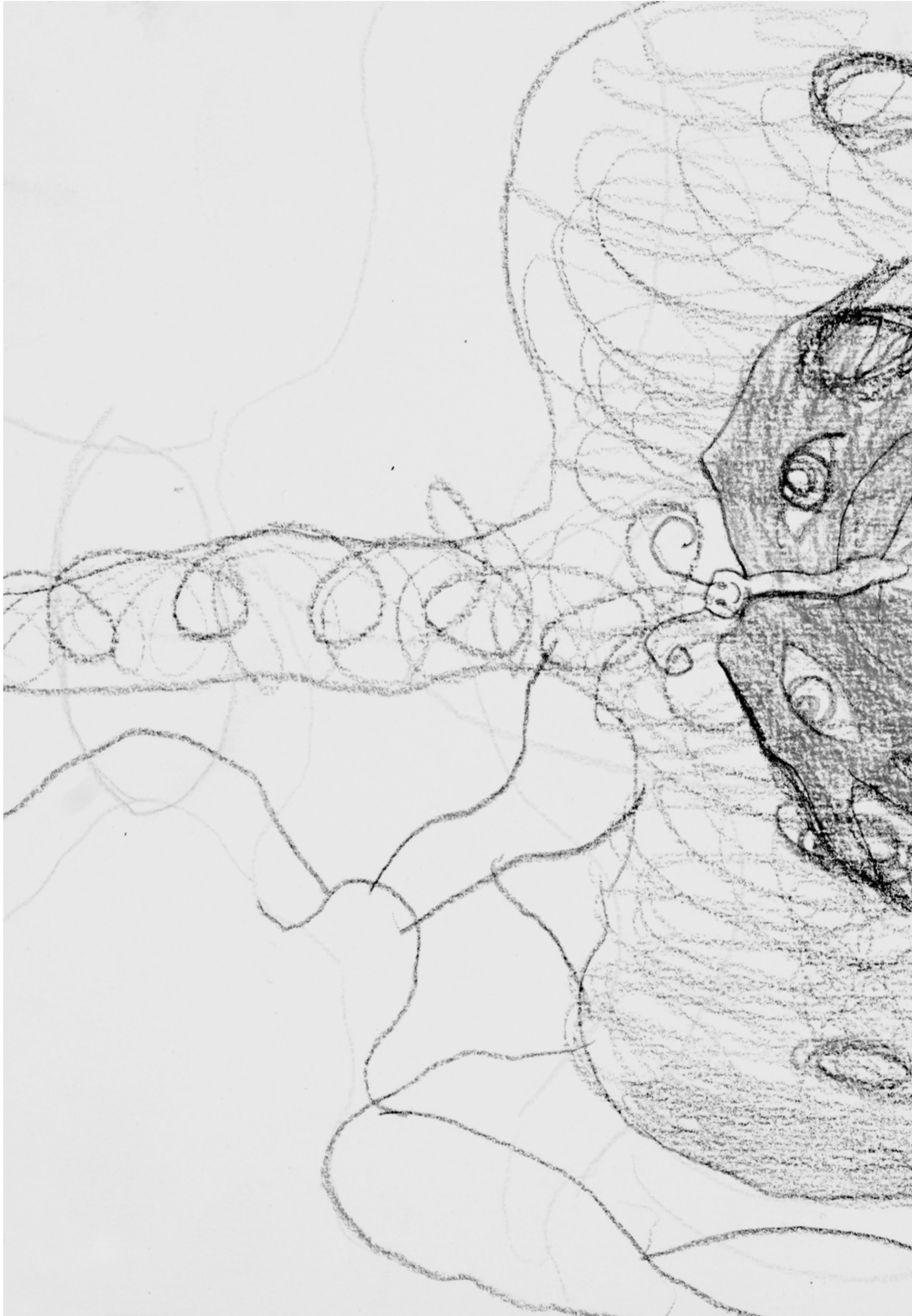
Inscenace však kupodivu nepůsobí beznadějně, a to právě díky dystopickému rámci, zvýrazněnému plakáty s heslem „Dějà vu 99,8“. Toto rámování zbavuje dění reálnosti a dělá z něj pouze krutou hru – což naznačují například i postavy dvou policistů na policejní stanici, ztvárněné herečkami Klárou Ottovou a Marií Turkovou, které si neustále odpovídají a záměrně přebírají dikci jako z americké filmové gangsterky, čímž narušují patos chvíle a kontrastují s civilní hereckou polohou ostatních aktérů.

Aniž by to divák musel příliš vnímat, inscenaci podstatně utváří rovina hry, rovina „jako“: jak by to mohlo za daných okolností dopadnout. Vzpomeňme, že Bertolt Brecht byl Horváthův současník a stejně jako on prchal ve třicátých letech do emigrace. A že ve svých hrách demonstroval události a jednání jako citáty a pomocí zcizovacích efektů vsazoval dramatické dění do uvozovek, ukazoval na ně a komentoval je. Takové uvozovky a pomyslný komentář ve *Zlatém městě* tvoří právě dystopický rámec, byt diváky nejspíš nevyprovokuje k racionálnímu přemýšlení o potřebě proměny společnosti, jak si to přál Brecht. Myslím, že Buraj chtěl diváky spíš informovat o stále se navracícím možném konci světa, jenž je ostatně ve vídeňské „veselé apokalypse“ přítomný už přes sto let. A to nám paradoxně dává naději.

Autorka je teatroložka a překladatelka.

### Ödön von Horváth, Ivan Buraj: Zlaté město.

Překlad Jiří Stach a Valeria Sochorovská, režie Ivan Buraj, dramaturgie Tereza Marečková, scéna Matěj Sýkora, kostýmy Katarína Hollá, hudba Jakub Kudláč, choreografie Markéta Vajdová, hrají Kristýna Jedličková, Veronika Lazorčáková, Magdalena Zimová, Pavel Neškudla, Matyáš Rezníček, Pavel Tesář, Jan Vondráček a další. Divadlo v Dlouhé, Praha. Psáno z reprízy 21. 11. 2025.





Zombie, to je především metafora. Děsí nás, ale jako těla bez vědomí jsou vlastně bezbranné vůči tomu, jaké strachy si do nich projektujeme. Víc než samotných ožvlých mrtvol se totiž bojíme „skrze ně“, nejčastěji o kontrolu nad vlastním životem, ať už na úrovni jednotlivce, nebo společnosti. Při výběru textů pro literární přílohu, která volně doprovází téma posledního čísla letošní Ádvojky, jsme to měli na paměti. Většinou se v nich neprohánějí přímo ožvlé mrtvol, ale všechny s tímto strachem pracují – někdy explicitně, jindy subtilněji. Děsit nás mohou tajné hroby v mexické poušti, ale také tušení, že nemrtvým příznakem je nakonec i samotná literatura.

Na následujících stránkách vás čekají překlady povídek a básní z posledních několika dekád, jejichž autorky a autoři by si zasloužili více pozornosti, než se jim u nás zatím dostávalo. Jde o Halynu Pahuťak z Ukrajiny, Luise Felipa Fabreho z Mexika, Ognjena Spahiće z Černé Hory a Mariú Fernandu Ampuero z Ekvádoru. Až budete jejich texty číst, raději se občas rozhlédněte kolem sebe. Přejeme příjemný nepokoj.  
Michal Špína

# ORFEOVO VIDĚNÍ

**Podle klasického mýtu sestupuje Orfeus do říše mrtvých, aby získal zpět Eurydiku. V ukrajinské povídce, vzniklé nedlouho před rozpadem Sovětského svazu, má však mytický hrdina odehrát koncert v podivném domě obývaném zvířaty i lidmi. Jde o alegorii, fantastiku, nebo slovanskou grotesku?**

HALYNA PAHUŤAK

Orfeus se nenechával znepokojovat tím, že má ruce zkrhlé, špinavé a s příliš nakrátko ostříhanými nehty. V aktovce měl své pravé ruce, pečlivě zavinuté do starých novin a převázané obinadlem. Jenom si musí dát pozor, aby mu aktovku v té tlačnici někdo nevyfoukl. Okna v té zpropadené MHD pokrývá námraza, nic nevidí. Jako by celý svět byl proti tomu, aby si vydělal pár drobných. Určitě nevystoupí na správné zastávce, nenajde restauraci, kde má hrát, nepustí ho vrátný nebo se prostě opozdí.

O polední pauze manželka zaběhla domů jen proto, aby se před vystoupením pořádně najedl, ale Orfeovi jídlo neklouzalo do krku. Žena ho hubovala, pak mu ale pomohla do nejlepšího obleku a zbrusu nové košile, doprovodila ho na zastávku a políbila na rozloučenou. Bylo ještě světlo a on se usadil v autobuse, odkud přes bílé sklo hleděl na její štíhlou postavu v krátkém podzimním kabátku, na pohublou tvář s neklidnými očima a bledými rty. Cítil, že mu uvěřila a ještě nejednou uvěří, ale to už mu manželka zmizela z očí a jemu nezbývalo než myslet na dnešní hraní.

Čtverák Orfeus žil stejně, jako hrál, a že hrál výtečně. Jiná věc je, že Orfeův život se ne každému zamlouval, vždyť ho nakonec fúrie roztrhaly na kousičky. Tahle známá báje vyprávěla také o Eurydichině smrti a sestupu do podsvětí, ohledně Eurydiky si však Orfeus byl jist, že nezemře dřív než on – musí se o něj totiž starat, přitom ale zůstat strannou hudby a vysokých sfér vůbec. Eurydika zase chápala, že to, čemu nerozumí, si nezaslouží posměch a opovržení. Proto by ji také Orfeus nevyměnil za žádnou ženu na světě.

Sevře pevněji aktovku v rukách, vyhrabe se z autobusu a vrhne se do proudu aut. Shora i ze strany se zdá být tak nepatrný, že si jeho odhodlání nikdo nepovšimne. Orfeus se žene k honosnému vchodu se skleněnými dveřmi, trhnutím je otevře a jeho zmrzlé tělo ovane proudem teplého vzduchu. Vtom se před ním zjeví obří medvěd v livreji vrátného.

„Co tu chceš?“ zeptá se.

„Mám tu hrát.“

„Tudy ne!“

„A kudy?“

„Pro takové jako ty tu máme jiné dveře.“

Orfeus se vrací hledat dveře určené pro něj. Dlouho kráčí podél zdi, než narazí na jiné, menší a skromnější. V nevelkém vestibulu sedí u psacího stolu opice s pěknou mašlí na hlavě a cosi píše do veliké knihy.

Orfeus mlčí. Ani opice se neozývá.

„Řekně...“ spustí nakonec.

„Zadním vchodem,“ přeruší ho opice.

„Ale já...“

„Nemluví dost jasně? Zadním vchodem!“

Orfeus bloudí temnými zákoutími. Stojí tu plno kontejnerů se zbytky, na nichž vysedávají kočky. Orfeus se jich z legrace ptá, kde že ten zadní vchod je. Kočky mlčí. Bloudí dál, dokud pod bleděmodrou lampou nenarazí na oprýskané, pevně zamčené dveře. Zaklepe. Shora doléhá nějaký křik, či snad pláč. Orfeus najde tlačítko zvonku a stiskne ho. Možná, že nefunguje. Pak by mu nezbylo než se vrátit domů, což by ani moc nevadilo.

Konečně zaskřípe petlice a na prahu se ukáže pes v kravatě.

„Co potřebujete?“

„Jdu za Ivanem Mychajlovyčem... jsem muzikant...“

„Tak pojd.“

Uvnitř je teplo a rušno. Linou se sem vůně z kuchyně.

„Mychajlovyči!“ křikne psisko. „Někdo za tebou přišel. Prej že dělá do muziky...“

„Až ho odbavíš, pošli mi ho na sedmičku!“ přikáže bas odkudsi z hlubin chodby.

„Spolehněte se!“ vyštěkne pes a obrátí se k Orfeovi: „Jdem do kuchyně.“

Ve velké bílé kuchyni bylo plno černých krkavců. Jedni pili na stojáka kafe a pokuřovali, jiní cosi přezývovali, další skládali na podnosy talíře s jídlem. Všichni živě tlachali. Lákové vůně pokrmů Orfea úplně omámily.

„Hej, Míšol!“ promluvil pes na ledního medvěda, ani velkého, ani malého. „Postarej se o gáblik tady pro šumaře!“

Strčil Orfea do zad.

Krkavci na Orfea se zájmem pohlédli a jeden prohodil: „Sem taky leze kdekdo!“

„Neměj strach,“ zahulákal dobrácky medvěd. „Kvůli tobě nezchudnem.“

Naložil před něj půlku pečeného kuřete, haldu bramborového salátu a pár čerstvých rajčat...

„Nabašti se!“

Orfeus usedl k dlouhému, plechem pobitému kuchyňskému stolu a zamyslel se.

„No jo,“ vzpomněl si medvěd a přidal půl lahve stoličné. „Ale pozor, nepřepískni to...“

S vodkou už to jakžtakž šlo a krkavců, kteří se mu tiše posmívali, si Orfeus nevnímal. Pak spolu se psem popojeli výtahem o patro výš, kde se v prázdné chodbě ozývalo zurčení vody a povědomé sténání.

„Kdo to tam křičí?“ zeptal se příkrčený Orfeus.

„Čertví,“ zasmál se pes. „Tady se děje lecos. Honem do sprchy. Ale nejdřív se svleč, ty troubo!“

Sprcha to byla parádní: čistá, světlá, s opravdovými poniklovanými kohoutky. Orfeus úplně vrněl blahem, když se vystavil proudu teplé vody.

„Končíme!“ zabašil pes na dveře.

Orfeus vyšel s ručníkem omotaným kolem pasu, protože všechny jeho šaty někam zmizely. Vtom se pozvracel: žaludek nezvládl bohatou večeří.

„No fuji!“ odplivl si pes. „Seš nákej dystrofiik, nebo co? Vrať se a vypláchni si drážku.“

Pak Orfea odvedl do jakési místnosti.

„Obleč se.“

„A kde mám sako?“ zajímalo Orfea.

„To dostaneš pak.“

Orfeus se neubráníl uzalému hvízdnutí, když spatřil šat, do něhož se měl odít. Začal být zvědavý, jak to na něm bude vypadat. Do místnosti vklouzla krysa.

„Ať se toho ani nedotkneš!“ zapištěla, vyběhla ven a zabouchla dveře.

Orfeus se posadil tak, aby se neviděl v zrcadle. Pořád mu ještě bylo zle a bolela ho hlava. To už ale do místnosti vstoupily dvě krásné dívky v bílých župáncích. Nescházelo jim nic, snad kromě spodního prádla. Orfea to značně rozrušilo.

„Co tu hledáte?“ zeptal se.

Dívky na sebe pohlédly a jedna z nich si zaťukala prstem na čelo: „Přeskočilo ti? Nebo tu seš poprvý?“

„Já chci odsud pryč.“

„A kam?“

„Pro mě za mě třeba do lesa, tam se člověk nemusí tolik bát.“

„A co je to les?“

„Místo, kde je spousta stromů a nikdo tě tam neotravuje.“

„U nás je taky spousta stromů. Ve dvanáctém patře.“

„To není les.“

„Vždyť jsi tam nebyl!“

„Tak dost!“ vzpamatovala se starší dívka.

„Musíme tě oblíknout.“

„Ne, to zvládnou sám!“

„Jestli jsi z tamtoho světa, musíš poslouchat.“

„A vy jste snad z jiného?“

„My jsme z toho našeho. Narodily jsme se tu.“

„To jsou věci,“ pronesl udiveně Orfeus. „Jenže já se stydím. Jsem nahý.“

„Jen se s námi seznam blíží, pak tě to přejde!“

„Jsem muzikant.“

„Já jsem Alegorie,“ řekla mladší z dívek.

„A tohle je Fantazie.“

„Těší mě. Mám pocit, jako bychom se už někde viděli.“

Alegorie zvedla ze stolu volnou bílou košili s krátkým rukávem, naškrobenou tak, že Orfeovi poškrábala krk. Košile mu díkybohu sahala až pod kolena, takže se mu trochu ulevilo. Fantazie mu připnula stříbrný opasek posetý modrými kamínky. Pak mu dívky přikázaly, aby se posadil. Obuly Orfeovi sandály s dřevěnou podrážkou a dlouhými řemínky, které mu pevně utáhly kolem lýtek. Alegorie mu na hlavu natáhla žlutou kudrnatou paruku a kolem čela ovázala černou pásku. Nakonec mu Fantazie přes ramena přehodila zlatavou kožešinu s černými skvrnami.

„To byla pěkná kočička,“ poznamenal Orfeus. Dívky se rozesmály: „Byla syntetická, ty blboune!“

Orfeus pohládl kožich.

„To by mě zajímalo, jak v tom mám hrát?“

„To už není naše starost. Podívej se do zrcadla, jak ti to sluší.“

Orfeus se zašklebil: „A co kalhoty?“

„Ty mít nebudeš.“

Pod parukou z něj byl vidět jenom nos. Připomínal ptačí zobák. Dívky vzaly Orfea za ruce a kamsi ho vedly.

„Kam to jdeme?“

„K maskérovi.“

„Poslyšte, děvčata,“ zastavil se Orfeus. „Nechci být lidem pro smích. Kdybych byl věděl, co tu se mnou budete vyvádět, ani za nic bych se k tomu nepropůjčil. Hudba, to je vážná věc...“

„Vlastnoručně tě uškrtím!“ zasyčela Fantazie. „Jestli je ti zle, můžeš se s jednou z nás narychlo obveselit...“

„Jsem ženatý,“ pronesl tvrdě Orfeus.

„No tak táhni k čertu!“ rozchechtala se Alegorie, načež ho dívky strčily do dveří.

U zrcadla seděl starý papoušek. Jeho žluté oči se matně blýskaly. Dívky zavrtěly zadkem a zmizely.

„Jsem starý a nemocný,“ řekl papoušek. „Stejně ale nedostanu důchod a nepustí mne odsud.“

„Venku je zima,“ pokusil se ho utěšit Orfeus.

„Jenže mě nepustí ani v létě,“ podotkl papoušek. „Nic s tím nenadělám. A přitom už špatně vidím. To je pro maskéra pohroma...“

„Tenhle dům je učiněný bláznec.“

„Dům?“ podivil se maskér. „Kde jste vzal, že je to dům? Tohle je bláznivý svět. No jen se mě zeptejte, co mi schází?“

„Tak co vám teda schází?“

„Vůbec nic! Jsem sytý, a sytost rozkládá mozek. Teď se ale postarám o to, abyste měl tvář hladkou a růžovou jako nemluvně. V umělém světle budete vypadat naprosto přirozeně.“

„A bez líčení by to nešlo?“

„Tady ne,“ vrhl na něj papoušek chladný pohled. S familiérností byl konec.

„To nic,“ uklidnil sám sebe Orfeus, „utru si to. To by mě zajímalo, co tady se mnou ještě udělají. Už tak jsem dočista jako opice.“

„A pak kam?“ zeptal se.

„K hypnotizérovi. Třetí dveře nalevo od schodů.“

„Díky!“ sotva ze sebe dostal Orfeus. Tlustá vrstva líčidla mu kůži na obličejí stahovala tak, že sotva dokázal otevřít ústa.

„Tak šťastnou premiéru!“ popřál mu papoušek, když už se otočil ke dveřím, a jeho ospalé ptačí oči se na okamžik zablyskly.

Orfeus rychle kráčel chodbou a snažil se najít dveře na záchod. Tentokrát šel chválabo sám. Živého by ho totiž do hypnotizérových pařátů nikdo nedostal.

Orfeus za sebou zamkl dveře a vrhl se k umyvadlu. Třel si tváře ze všech sil a mezi prsty mu stékala růžová pěna. Když se umyl, utřel se do rukávu. Chodit v kožešině bylo nanejvýš nepohodlné, proto ji nacpal za radiátor. Vešla

se tam i paruka. Opasek se rozhodl věnovat manželce, pokud se odtud ovšem dostane. Jen aby tu sehnal něco teplého na sebe.

Dostal se ke schodům a už po nich i zamířil dolů, když zaslechl zvuky zametání. O patro níž uklízela nějaká shrbená babka. Orfeus si řekl, že se jí radši vyhne, a vrátil se nahoru. Vystoupal asi dvě patra, když koště zaslechl znovu: stařenka zametala schody zdola nahoru. Kam tedy měl jít?

„Babičko, neřekla byste mi, jak se dostanu do patra, kde je hodně stromů?“

„Do sadu? A proč?“

„Čeká tam na mě jedna dáma,“ zalhal Orfeus a celý se nahnul, protože znovu zaslechl ten nesnesitelný křik. „Kdo to křičí?“

„Ále,“ mávla rukou babka. „Pořád ne a ne porodit. Už dva dny nám nedá pokoj.“

„Vždyť může umřít!“

„To může,“ odfrkla si stařenka. „Vyjdi ještě o tři patra výš, tam je sad.“

„Děkuju.“

„Proč tam vlastně jdu?“ uvažoval Orfeus. „Vždyť potřebuju dolů. No ale aspoň se podívám na zdejší sad – budu mít na co vzpomínat!“ Strašně zatoužil po tom, aby mohl vykročit na šustící podzimní listí, přitisknout se ke kmeni stromu a přiložit ke rtům flétnu...

Dveře, za nimiž se rozkládal sad, byly prosklené. Orfeus spatřil spoustu stromů se zralými citróny, pomeranči a mandarinkami i nespočet květináčů, v nichž kvetly růže a orchideje. Zeleň se rozbujela všude, hrozilo dokonce, že zaplaví uzounké cestičky, vydlážděné černými a bílými dlaždicemi. Dveře byly zamčené, ale Orfeus dál ani nechtěl. Tady by ho chytili jedna dvě. Stařenka už nejspíš nasedla na koště a letěla ho napráskat. Bože, co komu udělal? To ho opravdu chtějí zničit?

Donutil se odtrhnout oči od zeleně. Musí jít. Pořád výš a výš. Tenhle mrakodrap přece musí někde mít střechu. Jestli se odsud dostane, bude se mu do konce života zdát o tom

sadu, který mu visí nad hlavou jako prokletí. Schody, to je v tomhle domě, plném nejrůznějších pastí, to jediné jisté a stálé. Orfeus minul několik pater, když nad sebou zaslechl mužské hlasy, které se o něčem přely. Musel se tedy dostat ze schodiště pryč. Otevřel nejbližší dveře.

Ocitl se v překrásné místnosti zdobené pozlacenými freskami. Lomená klenba vypadala jako někde na starém hradě. Uprostřed stálo masivní vyřezávané křeslo, v rohu velký svícen a vedle něj Orfeova aktovka. To bylo všechno. Orfeus se až otrásl, když ji spatřil. Ruce byly na místě – celé, nepoškozené, s pružnými trénovanými prsty. Na dně aktovky leželo pouzdro s flétnou. Jen co se jí dotkl, zaslechl žalostný křik nešťastné ženy, která ne a ne porodit. Opřel se o chladnou zeď, zavřel oči a tiše zahrál.

Zapomněl na vlastní tělo i na těla jiných smrtelníků, na ty dočasné a nehodné příbytky nesmrtelných duší. Pod vlivem jeho hudby duše opouštěly své schránky a zakroužily kolem Orfea jako motýlci. Hrál a zapomněl na celý svět, protože pro něj existovala jen hudba, která se nepodřizovala tělu ani rozumu. Když musel sevření vyschlých rtů uvolnit, jeho duše pociťovala nesnesitelnou bolest, jako by se s rytmem loučila navěky a řítila se do odporné propasti disharmonie.

Konečně flétna umkla. Orfeus otevřel oči. Na zdi se pohupoval velikánský chlupatý stín. Hudebník se otočil a ve vyřezávaném křesle spatřil lva s přimhouřenými zlatavými očima. „Pěkně jsi hrál,“ pronesl lev. „Hosté jsou spokojeni. A já též. Můžeš si vybrat svou odměnu. Peníze ti vyplatí v každém případě.“

„Jakou odměnu?“ nepochopil Orfeus.

„Jakou asi! Jahody v zimě, tchyninu smrt, cestu na Jamajku, faraonovu pohřební masku, filmovou hvězdu...“

„Jsi snad čaroděj?“

„Jistě. Jsem pánem tohoto domu. Myslel sis, že tě vystrčíme na pódium a donutíme hrát

za doprovodu vidliček a sklenic? To je ponižující. My nejsme žádní plebejové.“

„Jste zvířata...“

„Jsme zvířata, neboť náš život řídí pudy, a jediné stáří a neúspěchy nás mohou proměnit v lidi. Bezstarostnost – to je to, po čem člověk touží od okamžiku, kdy se osamostatnil od přírody. U nás se každý stane tím zvířetem, jakým se stát zaslouží.“

„O mně také říkají, že jsem bezstarostný,“ poznamenal Orfeus.

„Ale ty nepotřebuješ ani pochoutky, ani přepych, ani kratochvíle. Neopovažuj se, nešťastníče, srovnávat s vládci pralesů, kteří poznali chuť krve! Ty nejsi mocen upřímnosti zabíjení a neřesti.“

„I vaši hosté jsou zvířata?“

„Pochopitelně. Nuže, než opustíš naši loď, zvol si svou odměnu.“

„Ať ta žena, co tak křičí, konečně porodí.“

„Proč ne,“ souhlasil lev, „už jí máme všichni právě tak dost...“

A křik opravdu utichl.

„Dítě je živé?“ zneklidněl Orfeus.

„Pojďme se podívat.“

Stoupali po schodech a lvův pružný hřbet vrhal červené odlesky. Restaurace nejspíš nebyla daleko, protože orchestr hrál velice hlasitě.

„Tady,“ lev otevřel dveře a ocitli se v zšeřelé chodbě, která byla cítit nemocnicí.

Naproti nim bílá husa tlačila kočárek.

„Tak co?“

„Holčička.“

„Bude z ní čišnice.“

„To se ví,“ přikývla husa.

„Nebo tanečnice, jako máma...“

Dítě zaplakalo a lev něžně zavrčel: „Písklátko!“

Orfeus se sklonil ke kočárku. Z bílé zavinovačky na něj pohlédly rozumné lidské oči, jimž však nebylo souzeno, aby lidskými a rozumnými zůstaly.

Jednou ale bujně rostlinstvo zahrady znenadání prorazí zdi mrakodrapu, rozlije se

do ulic, a stromy a květiny budou všude, po celém městě. Upatlané dětské ruce budou trhat pomeranče a na zem poteče sladká šťáva...

Tehdy z trosek vyjde žena v pestrých cárech, lhostejná k sobě a mlčenlivá. Dokázala pohrdnout svým mládím a krásou, jež zůstaly v troskách, a nikdy víc už na ně nepomyslí. Najde si kdesi ubohý příbytek a bude tam pokorně žít až do smrti, vystříhající se tmavých ulic, lesa, hudby, která nutí duši opouštět tělo, a také pravdomluvných zrcadel.

Leden 1988

Z ukrajinského originálu **Vydinňa Orfeja**, publikovaného v knize *Potrapyty v sad* (Molod, Kyjev 1989), přeložil **Miroslav Tomek**.

**Halyna Pahuťak** (nar. 1958) je ukrajinská spisovatelka fantastické a gotické literatury. Po matce pochází z valašské knížecí rodiny. Žije ve Lvově a ve své tvorbě často čerpá z historie a folklóru východní Halicé. Od roku 1982, kdy debutovala románem *Dity* (Děti), vydala dvě desítky knih, zejména románů a povídkových souborů, ale i cestopisů. Jejím nejúspěšnějším dílem, za něj získala národní Ševčenkovu cenu, je román *Sluha z Dobromylja* (Sluha z Dobromylu, 2006). V češtině vyšla jen její povídka *Svedli naši Haničku, která byla zařazena do antologie Ukrajina, davaj, Ukrajina!* (2012).



# POZNÁMKY O ZOMBIJSKÉ KATASTROFĚ

Uznávaný mexický básník Luis Felipe Fabre, známý jako kritik „psaní v první osobě“, se ve své třetí sbírce, nazvané *Básně hrůzy a tajemství*, nechává inspirovat populární kulturou. Kromě jiného tu narazíme na pasáže zachycující „zombijskou katastrofu“, která vede k „posmrtnému trvání hladu a bídy“.

LUIS FELIPE FABRE

(Opening song)

*Hey, sweetheart, nechod  
piknikovat na hřbitov: nechod  
pít na hřbitov:  
nechod fetovat na hřbitov:  
dnes v noci si nehraj  
na gotičku.*

*Protože to začíná  
být divné; protože  
se našla paže  
a zbytek těla je mystérium;  
protože se našlo  
ucho  
z jiného mystéria  
a zuby z čertvíjakého úsměvu;*

*protože to začíná být hardcore:  
hey, honey, poslechni si  
tu idiotskou písničku: nechod  
tancovat na hřbitov:  
nechod tancovat*

*na hřbitov: nechod  
tancovat na hřbitov: dnes v noci  
zůstaň se mnou.*

\*

Ruka vytrčená z hrobu:

ruka mrtvého, který nakonec mrtvý není,  
anebo ne úplně mrtvý: jenom shnilý:  
ruka zombie:

ruka vytrčená na konci filmu,  
aby oznámila, že konec není konec:  
bude druhý díl.

A tedy  
ruka,  
která vyrašila z hlíny  
jako nestvůrný kaktus  
z tajného hrobu na severu Mexika.

Jenže tu ruku nikdo neviděl,  
a pokud ji někdo viděl, neřekl to,  
a pokud to řekl, nevěřili mu,  
a pokud mu věřili,

věřili mu příliš pozdě:

teď sedmdesát tisíc zombií pustoší Mexiko,  
podle oficiálních statistik.

Ruka zkroucená jako smích bez zvuku:  
pomsta bude strašlivá!

\*

1  
Zombie: kanibalské mrtvoly.

2  
Zombie: mrtví trpící nespavostí.

3  
Zombie: pustuly neznámého:

smečka hnilob,  
která jde k tobě.

4  
Podívej, jak naplňují  
svou pomalou klopýtavou choreografii:  
tanec náměsíčného lovu, kde kořistí jsi ty.

5  
Zombie: další příležitost  
pro vládu, aby prokázala  
svou neschopnost a korupci.

6  
Zombie: další příležitost  
pro společnost, aby prokázala  
svou spoluvinu a korupci.

7  
Zombie: osobní rozklad společenských vazeb.

8  
Zombie:

posmrtné trvání hladu a bídy,  
které jdou k tobě.

\*

1  
Jaký je počátek zombijské katastrofy?

2  
Jaký je vztah  
mezi zombijskou katastrofou a Záhadou Domu  
bez Dveří?

3  
„Vstupte a najdete útočiště, děti moje,“  
říkal laskavě zevnitř onoho Domu  
bez Dveří hlas, který ujišťoval, že patří  
samotné Panně Marii z Guadalupe.

4  
Zombie: kdo ti řekl „vstaň a chod“?

Ježíš – neznámý virus?  
Ježíš – vúdú?  
Ježíš – tetradotoxin?  
Ježíš – radioaktivita?

5  
Dům bez Dveří: nepropustný blok cementu,  
v jehož útrokách se odrážel  
nevysvětlitelný  
hlas:

„Vstupte, vstupte. Blíží se katastrofa:  
děti moje, rychle, šup šup, vstupte...“

6  
Jenže nebylo možné vstoupit!

7  
Proč v Mexiku?

8  
Kvůli geneticky upravené kukuřici, ujišťují  
ekologové.

9  
Ježíš – geneticky upravená kukuřice?  
Ježíš – extrémní násilí?  
Ježíš – šizené drogy?  
Ježíš – experimentální zbraň?

10  
Ježíš s tím nemá nic společného,  
ujišťuje mluvčí mexické arcidiecéze.

11  
A co Svatá Smrt?  
Jaký je vztah mezi kultem Svaté Smrti  
a povstáním živých mrtvých?

12  
Je možné vnímat Coatlicue  
coby předchůdkyni zombií?

13  
Byl Mictlantecuhtli jednoznačně zombie?

14  
„Pospěšte a vstupte, děti moje, než  
bude příliš pozdě: pro Mexiko  
není spásy, děti moje, vstupte:

copak tady nejsem já, vaše matka?“

\*

Říká se,  
že zombie  
jsou strategií pašeráků drog,  
jak terorizovat vládu. Říká se, že  
zombie jsou strategií vlády, jak terorizovat

obyvatelstvo. Říká se, že zombie jsou strategií  
obyvatelstva, jak terorizovat pašeráky drog.  
Říká se,

že zombie jsou strategií vlády,  
jak terorizovat vládu. Říká se,  
že zombie jsou strategií  
pašeráků drog,

jak  
terorizovat  
obyvatelstvo. Říká se, že  
zombie jsou strategií pašeráků drog, jak  
terorizovat pašeráky drog.  
Říká se, že zombie jsou strategií  
obyvatelstva, jak terorizovat vládu.  
A co na zombie říkáš ty?

Informuj se: poslouchej *Rádio Mictlán*:  
přenášíme

živě

povstání mrtvých.

\*

1  
Úřady vyzývají obyvatelstvo,  
aby zachovalo klid.

2  
Úřady vyzývají obyvatelstvo,  
aby zůstalo ve svých domovech.

3  
Úřady ujišťují, že se přijímají  
veškerá potřebná opatření  
proti zombijské pohromě.

4  
Jsou 4:00 ráno: světlo se line z oken:  
televize a počítače všech Mexičanů  
zůstávají zapnuté jako noční lampičky:  
zbožné lampičky, které jsou nespavou  
modlitbou  
za to, aby noc zombií skončila.

5  
Občanko, občane: pokud máš podezření,  
že souseď, přítele nebo příbuzného  
nakazila zombie,  
ihned to nahlas na jakékoli nouzové číslo:  
Mexiko potřebuje tvou spolupráci.

6  
Zombie v ulicích.  
Zombie v kancelářích.  
Zombie v obchodním centru.  
Zombie v metru.  
Zombie v parcích.



Zombie na střechách.  
Zombie v přízemním bytě.

7  
Důležitá informace:  
Kursy havajského tance se ruší  
do odvolání.

\*  
1  
Máloco je nepříjemnější  
než vidět zombie, jak žerou:

„Kdyby aspoň měly vychování,“ řekla mi  
teta Mercedes, jako by tušila, že  
následujícího dne

bude sama pozřena  
bez ušlechtilého použití nože a vidličky.

„Kdyby aspoň  
měly vychování,“ přistihl jsem sám sebe,  
jak říkám, zatímco jsem z úkrytu vyděšeně  
pozoroval

zombie,  
která přežvykovala tetiny uši  
a plivala její kosti, jako by to byly třeshňové  
pecky.

Na památku tety Mercedes  
věnuji tento lněný ubrousek  
s jejími vyšitými iniciálami a zbarvený krví.

Na památku tety Mercedes věnuji  
cinkání jejích broušených sklenic,

když těžké kamiony projíždějí ulicí  
a naložené náležitě bezhlavými zombiemi  
rozdrncí zaprášenou vitrínu v jídelně.

2  
V noci mi Javier řekl:

„Poslyš, je pravda, že jsme všichni utrpěli  
nenahraditelné  
ztráty, ale taky je pravda, že od chvíle, co se  
zombie  
objevily,

život je najednou, nevím, intenzivnější,  
dojemnější, hrůzostrašně bujarý...“

\*  
1  
Jakýsi muž se snaží přejít ulici, ale  
zaútočí na něj smečka hladových zombií.

2  
Špatná zpráva: je to Javier. Dobrá zpráva:  
nejsi to ty.

3  
Báseň potřísněná krví,  
anebo ještě lépe:  
báseň napsaná krví:

písmena, ze kterých kape krev  
jako typografie titulků ve starých  
gore filmech.

4  
Ledviny úděsu!  
Měchýř otřesu!  
Střeva hrůzy!

5  
Javier: rozervané tělo, jež vysypalo svá tajemství  
jako taška ze supermarketu, protržená  
uprostřed ulice:  
jídlo:

nic jiného:  
přeplněný stánek vyprodávající tajemství.

\*  
Prázdná taška, bílá, igelitová.

Taška ze supermarketu,  
se kterou si vítr hraje na přízraky.

Taška, která sebou zmítá na pusté ulici  
a vznáší se

nad ulicí,  
nad domy, továrnami, budovami se vznáší:  
nad mrtvými, nad živými, nad zombiemi,  
nad naší bídou se vznáší

a vznáší se nad sebou  
a nutí nás pozdvihnout oči:

taška,  
prázdná a levitující jako srdce světce:  
aleluja, aleluja.

\*  
1  
Vždycky je to malé vítězství,  
potkat bývalou partnerku proměněnou  
v zombie.

2  
Střelil bys ji do hlavy?

3  
Vystřelil bys na ni, abys přežil?

4  
Z pomsty?  
Ze soucitu?  
Z principu?

5  
Vždycky je to malé vítězství,  
potkat bývalou partnerku proměněnou  
v zombie,

leda by  
bývalou partnerku doprovázely další zombie  
a tys u sebe neměl zbraň.

6  
Křik.

7  
Zombie: zuřivý protijed proti nekrofilii.

8  
Striptýz na způsob lepry: překvapení:  
nic tam není!  
maso, krev, vnitřnosti, kosti: nic.

\*  
1  
„Všichni jsme zombie,“ prohlašují  
trička, graffiti, cyklostyly, plakáty.  
2  
Protože ty, protože já, protože my  
se můžeme proměnit v zombie,  
braň zombie: braň svou budoucnost.

3  
Chceš znát svou budoucnost? Chceš vědět, co  
pro tebe chystají hvězdy?

Volej Amiru: 01800 333 457.

4  
Poslední zpráva: Zhruba osmdesát lidí,  
kteří demonstrovali za práva zombií  
před branami Národního paláce,  
sežrala smečka mrtvých živých,  
aniž policie či armáda zakročily  
v jejich prospěch.

5  
Okno: na druhé straně skla číhá zombie:  
ach, ta stará bajka o netvorovi v zrcadle.

Ze španělského originálu **Poemas de Terror  
y de Misterio** (Almadía, Ciudad de México 2013)  
vybral a přeložil **Petr Zavadil**.

**Luis Felipe Fabre** (nar. 1974) patří  
mezi nejzajímavější novátory současné  
mexické poezie, ačkoli publikoval pouze  
čtyři básnické knihy: *Cabaret Provenza*  
(*Kabaret Provence*, 2007), *La sodomía  
en la Nueva España* (*Sodomie v Novém  
Španělsku*, 2010), *Poemas de Terror y de  
Misterio* (*Básně hrůzy a tajemství*, 2013)  
a *Poeta griego arcaico* (*Archaický řecký  
básník*, 2024). *Odpůrce lyrické konfese  
v nich interpretuje různé historické epochy,  
případně „běčkovou“ kulturu, a konfrontuje  
tyto oblasti se složitou mexickou současností.*

# MAPA SVĚTA

**Při četbě povídky oceňovaného, ale do češtiny nepřekládaného autora z Černé Hory si můžeme klást otázku, kdo je tu vlastně živý a kdo mrtvý. Není vypravěčova matka jenom přízrak? A vypravěč sám? Nebo je nakonec největší zdechlinou samotná literatura?**

OGNJEN SPAHIĆ

1. Dívám se do kukátka a vypadá to, jako by ta žena třímala kopí, takové to dřevěné, dlouhé, nefunkční a ledabyle zaostřené, jaké by se hodilo k rytíři cválajícímu na koni, aby je roztráskal o hrud' jezdece řítícího se v protisměru. Svírá ten nešikovný předmět uprostřed, balancuje s ním, zatímco v druhé ruce drží tašku plnou červených hroznů a rajčat.

2. Ta žena je moje matka a zvonek už několik měsíců nefunguje. Aby na sebe upozornila, musí mlátit do tlustého dřeva hlavou. Uši mám v pořádku, nicméně tupé údery, které jsem zaslechl, když jsem seděl v křesle a nic nedělal, se mi zdály jaksi cizí, jakoby z jiného světa. Jednou krátce a silně, a pak třikrát rychle za sebou. Jak se ukázalo, dělala to čelem. Když jsem totiž přiblížil zornici ke dveřím, horní část lebky se zrovna chystala ještě jednou po rytířsku zaútočit na jejich černě nalakovaný povrch. Nechal jsem ji, ať se znova praští, a teprve potom otevřel. Zavnělo to matkou. Její dech má aroma cigaretových filtrů, krupěje potu se odpařují se syčením, které sice nemůžu slyšet, ale šíří se chodbou a rezonuje v uších ukrytých hlodavců, masařek i vrabců dřepících v podkroví.

3. Výtah...  
Ano, mami... Vytáhnout všechny ty zázraky do čtvrtého patra...  
Výtah nefunguje...  
Neslychané. Mrzí mě to. Hrozny jdou do ledničky. Dovol, pomůžu ti.  
Nejdřív je umyj a nech puštěnou vodu. Chci studenou vodu, to je všechno, co chci.  
Rozumím, paní. A až si sedneš, chci vědět všechno o tom kopí.  
Blbost. Jen si to představ. Ve škole trvali na tom, abych si to odnesla. Promítají si do toho nějaký sentiment, nebo co... Tvrdí, že ta věc patří mně a nikomu jinému.

A ta věc je...  
Sklenici vody, prosím tě.  
Tu máš. A ta věc je...  
Dej mi tam plátek citronu. Jeden zůstal ve dveřích lednice.  
Ta věc je... No tak...  
Mapa světa. Nechals tam pecky. Pitomá mapa světa, která mi třicet let visela nad hlavou. Nalij mi ještě, prosím tě.

Jakého světa?  
Neposmívej se. Koneckonců, chtěla jsem tě poprosit... Odnes ji do sklepa, spal ji na dvoře, daruj ji hladovému a opuštěnému dítěti, protože ji nechci mít na očích. Ten zápach v domě. Ach, jen to ne! Důchod. Konec. O škole už nechci ani slyšet.

Velká mapa světa z kabinetu zeměpisu, v němž jsi během své dlouholeté kariéry středoškolské učitelky strávila ty nejkrásnější chvíle? Tahle mapa? Proboha, mami! Spálit? Vyhodit? Já si teda ruce krví neušpiním. Tečka.  
Jaké zas ruce, jaká krev? Jsi patetický jako tvůj otec. Úplně ty věty slyším v jeho ústech. A co takhle nechat ji zarámovat do zlatého rámu a pověsit sem, nad gauč?

No jasně, mami! Postarám se o to. Co by ne? Tenké matné sklo a rám široký čtyři čísla. To by ten prostor osvěžilo. Celý svět na jednom místě. A pak v klidu, u ranní kávičky, můžeme koukat na všechna ta moře, gibraltarské úžiny, ameriky, indie, souostroví, zapomenuté ostrovy v Pacifiku a všechno ostatní. Svět! Náš svět, mami!

Teď jsi ironický. Je to přece ironie? Teď si dovoluješ, co?

Ne... Mami... Já? Jak to jen můžeš říct? Běž ode mne. Běž, povídám. Drobnosti tě prozradily. A přines mi ještě vodu. Koukat na gibraltarské úžiny? Jako by jich bylo šest.

Zdá se mi, že je dnes kalnější a teplejší než obvykle.

Co?  
No přece voda, mami. Koukej.  
Voda jako voda.  
Jo. To jsi řekla krásně. Voda jako voda.

4. Řeka rozděluje město. Její jméno ani tvar na mapě světa neexistují. Je to neznámá geografie na úrovni mikronů, fakt o tomto místě, jež je možné zaznamenat pouze v něm samém.

5. Dialog pod číslem tři se nikdy neodehrál. Ale stalo se vše předtím, až do chvíle, kdy moje matka mlátí čelem o tlusté dřevo vchodových dveří. Zdvířilostní výměna složená z těch rozvitéch vět a souvětí, která zabírá něco málo přes jednu stránku, je čistá lež. Nikdy jsme spolu takhle nemluvili. Stěží rozeznatelné mumlání, střípky vzteku nebo jen ty nejzákladnější informace o jídle a došlých složenkách – to jsme byli my. Číslo tři se nikdy nestalo, ale i tak je v celém vyprávění velmi důležité. Formou krátkého dialogu jsem chtěl ilustrovat lež, kterou jsem mnohokrát vyčetl ze zdechlin moderní literatury, jež předstírá, že v ní netkví nic menšího než sám život. Rozhovory matky se synem, otce s dítětem, hádky mezi dvěma bratry, nejlepšími kamarády, milostnými partnery, spolupachatelé zločinu, je to jedno, řádky naplněné předvídatelnou a falešnou hořkostí, šustění papíru a zápach plastu, chuť umělého prachu s vanilkovým aroma, apokalyptické tóny a drobné konce světa, nedokončené věty přecpané umělohmotnými květy, naplněné umělými očima, umělými srdci a umělými emocemi, otevřené konce, uzavřené konce, čuráky a sem tam palec. Tragédie vedle tragédie, paradoxy na každém rohu, svět je špatný, no ne?, zrovna ty mi to vysvětlíš, kámo, ale než to uděláš, prosím tě, zkus žít s mojí matkou ve čtvrtém patře sedmipatrového paneláku, který se táhne v severojižním směru. Ale ani tohle není tak hrozné. Mluvím o tom jen občas, protože můj život není lepší ani horší než miliardy jiných životů, jejichž bzukot čas od času cítím v deštových kapkách páchajících sebevraždou pádem na plechovou stříšku západní terasy zkosené k úmoří Jadranu. A všechno to dělám, to se rozumí, jen abych sám sobě vysvětlil, že tahle historka nedává smysl. Kdo v ní nějaký smysl najde, zaslouží si, aby mu na čele přistálo moje tučné hovno. Pokud jsi to ty, blahopřeju ti ze srdce, z největší hloubi srdce.

6. Jsem spisovatel a je mi třicet šest let. Pleš, známky impotence, problémy se stolicí, kuřácký kašel, hluboké a tmavé kruhy pod očima, bolesti páteře: nic z toho se mému tělu nepříhodilo. Zdravé a silné individuum s vysokým čelem, průměrným vzděláním, přitažlivé pro ženy, přijímané muži, já, moc rád píšu to „já“, od něhož vůbec nic nečekám, od něj nikdo nic nečeká, ale přesto, „já“, řádky se hromadí, pod číslicemi raší malé ohavné rostliny, které se nakonec propletou jako nižší patra Amazonského pralesa, v jehož stínu si pravidelně užívám sledování kabelovky a jejich nepředstavitelně nudných pořadů, které se snaží vtěsnat veškeré nadšení moderátorů a redaktorů do další bolestně prázdné lži, do jedné jediné věty: život je zázrak. Cítím smrad.

7. Otevírám dveře a ona to velké kopí zahazuje. Krouťi zpocenou hlavou, nafukuje se jí vole, a pak povídá: Důchod. Já povídám: Gratuluju. A zapalují si cigaretu, ona zhnuseně pozoruje kouř, který se pomalu plazí z mých nozder.

Literatura? Zase to smrdí. Žluklé kousky sýra na jídelním stole. Ona povídá: Mohl jsi aspoň... Otevírá odpadkový koš a ze zeleného talíře ty zbytky seškrabuje. Já povídám: Jo.

8. Nezajímají mě žádné způsoby zúčtování. Obzvláště ne, pokud jde o boj se sebou samým. Ale to mi nebrání v tom, abych si občas představil, jak matku pozoruju skrz zaměřovač dlouhé střelné zbraně. Mířil bych doprostřed jejího zduřelého břicha, abych rozstřelil ztrouchnivělé zbytky vaječníků, které mě zrodily. Ne proto, abych tím symbolickým skutkem stvrdil nesmyslnost vlastního bytí a života, ale prostě jen tak. Prázdnota velké ráže do velké tučné tkáně. Hmota proti hmotě, ničení a smrt. Přemýšlení v metaforách. Uspokojení na záchodové míse. Krátké záchvěvy jasné myslí užíjící jako kusy hoven ve víru studené vody. Mířky jako řešení. Hovna na pokračování. Miniatury, partitury, garnitury vyprahlé imaginace rozeseť po něčem, co bych mohl shrnout pod titulem Můj hnijící život. Není to však neštěstí. A nikdy z toho nebude literatura.

9. Poté, co z talíře smetla poslední kousky sýra, začala matka na malém obdélníkovém kobereci vedle jídelního stolu vkleče zvracet. Identifikoval jsem několik špatně rozžvýkaných kousků mandarinky. Vaječnky, pomyslel jsem si a všiml si mandarinek na stole. Když skončila, pomohl jsem jí vstát a opláchnout si tvář. Už nikdy jsem po tom ovoci nesáhl.

10. Strávil jsem tři měsíce ve vězení za těžké ublížení na zdraví nezletilé osobě. Trest nebyl delší jen díky znalci z oboru psychiatrie, který ve svém posudku tvrdil, že se moje gesto nesmí kvalifikovat jako pokus o vraždu, ale jako neartikulovaný kompulzivní čin psychicky nemocné osoby. Ale bylo to takhle: stojím a čekám na velký výtah, kterým chci vyjet do kavárny ve druhém patře nákupního centra, kam občas chodím na kafe. Není to prostředí, které by mě jakýmkoli způsobem vzrušovalo: filtrovaný vzduch, nasládlé vůně a štěbetání vrabců hnízdicích pod kovovými střešními traverzami, kteří sem tam přelétají mezi obrazovkami lemuujícími velikou halu. Pobyt v nákupním centru mi do jisté míry zajišťuje anonymitu, protože do toho neonového chřtánu nechodí ty tváře, které potkávám na baru v kavárně Berlin. Jde o přehlídku jedinců, kteří by se v širokém slova smyslu mohli definovat jako známí, v několika případech kamarádi. Jsou to víceméně milí lidé, jejichž neohrabané věty přehlušuje hudba z půldruhého metru vysokých reproduktorů. Vrabci v obchodním centru jsou stroje, jež mají hliníkové prostředí oázy konzumu přiblížit matkám s dětmi. Vždyť co je dobré pro zvířata, to je dobré i pro lidi. V ukrytém koutku podkroví se mezi sádrokartonovými stěnami nachází dílna člověka, který se stará, aby ptáci dělali přesně to, co se od nich očekává. Jmenuje se Ferdinand, Fernando, Sigmund nebo v nejhorším případě Esteban. Člověk-pták, přísně střežené tajemství, precizní mechanik a trpělivý opravář častých poruch, k nimž dochází zejména kvůli lacinému materiálu, jímž je jeho dílna zásobována. To, že stojím před dveřmi výtahu, jímž hodlám vystoupat ke svému espressu, nemá na fernandovsko-sigmundovskou realitu vůbec žádný vliv, proto si tentokrát odepřu slast z převyprávění unikátního a výjimečně zajímavého životního příběhu toho muže.

Přešlapuju na místě. Široké ocelové dveře se zavírají kdesi ve výšinách betonového průčelí. Krabice pomalu sjíždí dolů. Elektrický bzučák

oznamuje příjezd a dveře se otevírají, uprostřed výtahu stojí pětiletý chlapec připravený rvát a brečet. Podíval se mi přímo do očí, jako by právě v nich našel jadernou energii potřebnou k hysterickému výlevu, který následoval.

Začal křičet ve chvíli, kdy jsem vykročil s cílem odvést ho ven a utěšit. Předpokládal jsem, že jeho matka teď pobíhá po druhém patře, celá říčná z iracionálních předstáv o zmizení vlastního dítěte, proto jsem ho chtěl pouze obejmout a vyčkat, až se ta žena objeví. Ale když jsem ta drobná ramínka něžně objal, když jsem se přiblížil k jeho rudým tvářičkám, ta malá čelist plná zubů se rozevřela a chňapla mě za nos. Byl jsem překvapen démonickou silou jeho skusu, při němž mi zaskřípala chrupavka a z očí se mi vyřinuly slzy kořeněné ostrou bolestí. Vše, co se stalo potom, se ztrácí v mlze vzteku. Ale výpovědi dvou svědků byly téměř totožné. Proto nepochybuju o tom, že jsem to dítě chytil za hlavu a odhodil ho dobrých deset metrů od výtahu, ve směru prodejny spodního prádla. Jsem si jistý, že jsem ze všech sil držel oči zavřené, což je další důvod, proč si z toho nezáviděníhodného okamžiku pamatuju jen zvuky. Zatímco jsem poslouchal svědky v soudní síni, v myšlenkách jsem zaslechl úder těla o dokonale vyleštěnou keramickou

dlažbu, a to přesně ve chvíli, kdy z reproduktorů v chodbě kvičel David Bowie to svoje Let's dance. Všechno jsem to vypověděl před soudcem i rodiči dítěte a můj advokát mi pak řekl, že těch pár vět zničilo celou jeho práci a že jsou důvodem, proč jsem namísto šestiměsíční podmínky vyfasoval dva měsíce natvrdo. Máma jen smutně kroutila hlavou.

#### 11.

Velkou mapu, kterou přitáhla ze školy spolu s rozhodnutím o přiznání důchodu, opřela o stěnu v ložnici, vedle žehlicího prkna. Představa světa smotaného v dlouhém plastovém futrálu byla cítit naftalínem. Když jsem poprvé sundal víčko, vyvanul na mě slzavý zápach a já měl nutkání přemýšlet v metaforách, když jsem se snažil definovat nesmyslnost existence vlastní matky ve vztahu k nebetyčné hlouposti toho předmětu. Plastový obal byl pokrytý podpisy kolegů, mezi nimiž se vyjímal o něco větší nápis zakončený vykřičníkem: Hodně štěstí!

#### 12.

Události pod číslem deset jsou smyšlené. Nikdy jsem neměl problémy se zákonem a v nákupním centru vždy používám eskalátory. Roky literárního snažení mě přesvědčily

o tom, že můj intelektuální mechanismus spoléhá na několik čtenářů-imbecilů, kteří od prózy vždy očekávají nějakou krajnost. Ti, řekněme, lidé ve mně zabili spisovatele. Nikomu už totiž nestačí obyčejná neštěstí, jaká se prožívají v nevelkých, ale velmi pohodlných bytech, jako je ten, v němž bydlím se svou matkou. Je nutné všechno dovést do extrému, a to zcela v souladu s falešnou logikou literárního díla. Když říkám lež, nejde o vysoce kalorické slovo představující hořký protipól pravdy. Ne. Mám na mysli bezuzdné přetvářování, ponižující a podlé schovávání se za pozlátka vyšperkované masky jazykové skutečnosti, jejímž cílem není předložení estetické ideje v literárním díle, ale prosté blábolení, rozmnožování a kopírování nejbanálnějších tragédií ve snaze sdělit, jak je náš svět špatný. Lež jako stav vědomí, a ne krátkodobý cíl. Lezení do zadku chytrým, provokování hloupých. Literární ceny a pozérská starost o svět utopený v chaosu. Styl jako projev setrvačnosti. Proto jsem se rozhodl nabídnout nejdřív mlhu nákupního centra: tušení temné estetiky, která na jedné straně upoutá vypravěčskou dovedností, na druhé uspokojí čtenáře informacemi vhodnými pro černou kroniku na stránkách bulvárního tisku. Člověk totiž může kvalitně lhát, pouze když hovoří o sobě

sámém. Chci z literatury seškrábat tu věčnou deklaraci pravdy, vybledlou jako nálepky na shnilých banánech. Chci být někým jiným, a ne tím, čím jsem teď.

Z černohorského originálu **Mapa svijeta**, publikovaného v knize *Puna glava radosti* (Nova knjiga, Podgorica 2014), přeložil **Pavel Pilch**.

**Ognjen Spahić** (nar. 1977 v Podgorici) je černohorský spisovatel. Debutoval sbírkou povídek *Sve to* (To všechno, 2001). V roce 2004 publikoval román *Hansenova djeca* (Hansenovy děti), jenž se odehrává v posledním leprosáriu v Rumunsku; vynesl mu mezinárodní *Cenu Meši Selimoviće*, udílenou v Bosně a Hercegovině, a byl přeložen do deseti jazyků. S povídkovým souborem *Puna glava radosti* (Hlava plná radosti, 2014) se stal jedním z laureátů Literární ceny Evropské unie. V roce 2020 vydal román *Pod oba sunca* (Pod oběma slunci).



# ZRŮDY

**Máme se víc bát živých, nebo mrtvých? Kolem této otázky se točí povídka jedné z předních latinskoamerických spisovatelek současnosti. Dvě sestry na prahu dospívání si cestou z církevní školy chodí půjčovat hororové filmy, ale noční můry se začnou zdát jen jedné z nich...**

MARÍA FERNANDA AMPUERO

Narcisa vždycky říkala, že se máme víc bát živých než mrtvých, jenže my jsme jí nevěřily, protože ve všech hororových filmech nám naháněli strach mrtví, revenenati, posedlí. Mercedes děsili démoni a mě zase upíři. Mluvíly jsme o tom pořád. O bytostech posedlých satanem, o mužích s tesáky, kteří se sytí dívčí krví. Táta s mámou nám kupovali panenky a pohádkové knihy a my jsme si s panenkami přehrávaly *Vymítače ďábla* a představovaly jsme si, že krásný princ je ve skutečnosti upír, který Sněhurku probudí, aby z ní udělal nemrtvou. Přes den šlo všechno hladce, to jsme se nebály, ale večer jsme prosily Narcisu, aby šla nahoru a zůstala tam s námi. Tátovi se nelíbilo, když Narcisa – říkal jí *služba* – spala v našem pokoji, ale nebylo zbylí: říkaly jsme mu, že když nepřijde, půjdeme dolů my a budeme spát v pokojíku *služby*. Což byla jedna z věcí, která děsila ji. Víc než démoni a upíři. A tak Narcisa, které bylo asi čtrnáct, předstírala vzdor, že prý s námi spát nechce, a říkala tu svou větu, že se máme víc bát živých než mrtvých. Podle nás to byla hloupost, vždyť jak by se někdo mohl bát víc třeba Narcisy než Regan, dívky z *Vymítače ďábla*, nebo dona Pepeho, našeho zahradníka, než upíra ze Salemu nebo Demiana, Ďáblova syna, anebo mého táty než vlkodlaka. Nesmysl.

Táta s mámou vůbec nebyvali doma, táta pracoval a máma hrála karty, to proto jsme s Mercedes mohly každé odpoledne po škole chodit do videopůjčovny pro horory. Kluk za pultem na to nic neříkal. Ovšemže jsme si všimly, co se psalo na obalu, že je to pro starší šestnácti nebo osmnácti let, ale kluk neříkal nic. Obličej měl plný pupínků a byl strašně tlustý, větrák měl vždycky namířený na rozkrok. Promluvil s námi jedinkrát, když jsme si půjčovaly *Osvícení*. Podíval se na obal, potom na nás a řekl: „Jsou tam takové dvě holky, úplně jak vy. Obě jsou mrtvé, zabil je táta.“

Mercedes mě chytila za ruku. A tak jsme tam stály, ruku v ruce, obě ve stejné uniformě, a dívaly jsme se na něj, dokud nám tu kazetu nedal.

Mercedes byla neskutečně bojácná. Poblédla a slaboučká. Máma říkávala, že jsem jí snědla všechno, co k nám putovalo pupeční šňůrou, protože se narodila malinká, jako červíček, zatímco já jsem přišla na svět jako býk. Takhle to říkali: jako býk. A býk se musel postarat o červíka, co mu taky zbývalo? Někdy jsem si přála být červíčkem, ale nešlo to. Byla jsem býk a červík byla Mercedes. I jí by se určitě občas líbilo, kdyby tím býkem byla ona a nechodila pořád za mnou jako můj stín, nečekala, až promluví, aby pak jen přikývla: „Já taky.“

Nikdy „já“. Vždycky jen „já taky“.

Mercedes se na horory vůbec nechtěla dívat, ale já jsem si postavila hlavu, jedna holka ze školy totiž tvrdila, že se nevydržím koukat na všechny filmy, které ona viděla se svým



starším bráchou, protože nemám staršího brácha, ale Mercedes, o které se ví, jaký je to strašpytel, což jsem nehodlala snášet a hned odpoledne jsem odtáhla Mercedes do videopůjčovny, kde jsme si vyžádaly celou sérii *Noční můra v Elm Street*, a tu noc a několik dalších jsme pak musely říct Narcise, aby šla spát k nám nahoru, protože Freddy se ti vkrade do snu a zabije tě ve spánku a nikdo se to nedoví, protože to bude vypadat, jako žes měla infarkt nebo ses udusila slinami, prostě něco běžného, takže nikdo nikdy nezjistí, že tě zabila zrůda s nabroušenými noži místo prstů.

Někdo má sourozence, a je to pozhřebání. Někdo má sourozence, a je to prokletí: to jsme se naučily z filmů. A vždycky je to jeden sourozenec, který zachrání druhého.

Mercedes začala mít noční můry. S Narcisou jsme dělaly všechno pro to, abychom ji utišily, protože máma s tátou se to nesměli dozvědět. Potrestali by mě: ty hororové filmy, za to všechno můžeš být. Chudák červíček, chudák Mercedeska, co ta si zkusí, být sestrou takové bestie, tak málo holčičí, tak nezkrtné. Proč nejsi víc jako Mercedes, tak milá, tak tichoučká, tak poslušná?

Mercedesiny noční můry byly horší než všechny horory, na které jsme koukaly. Objevovala se v nich škola, řádové sestry, sestry posedlé ďáblem, které tancovaly nahé, sahaly si tam dolů, a zjevovaly se v zrcadle, když jsme si čistily zuby nebo jsme se sprchovaly. Jeptišky jako Freddy, které se ti vkradou do snů. Přitom jsme si žádný takový film nepůjčily.

„A co bylo dál, Mercedes?“ ptala jsem se jí, ale ona už nic neříkala, jenom ječela.

Mercedesiny výkřiky se zarývaly pod kůži. Zněly jako vytí, škrábání, hryzáni, jako něco

zvířecího. Když otevřela oči, pořád ještě zůstávala tam, ať už to bylo kdekoli, a já s Narcisou jsme ji braly do náruče, aby se vrátila, jenže někdy jí ten návrat strašně dlouho trval a já jsem měla pocit, jako bych jí zase něco kradla, jako když jsme byly v mámině břiše. Mercedes začala hubnout. Čím dál miň jsme byly jedna jako druhá, protože já byla čím dál víc býk a ona čím dál víc červík: s kruhy pod očima, přihrbená, kostnatá.

Nikdy jsem neměla příliš v lásce řádové sestry ze školy, a ani ony mě. Jinými slovy, nenáviděly jsme se. Měly radar na „prostopášné“ duše, tak tomu říkaly, a já mezi ně patřila, ale bylo mi to jedno, vlastně se mi líbilo, jak to slovo zní. Nesnášela jsem jejich pokrytectví. Sestry byly zlé, a tvářily se, že jsou dobré. Posílaly mě mazat všechny tabule ve škole, uklízet v kapli, pomáhat matce představené s charitou, což neznamenovalo nic víc než rozdělovat to, co věnovali chudým naši rodiče, čili zařídít to tak, aby si z toho sestry pořádně uštlíply, mohly jíst rybi masíčko a spát v prachovém peři. Stíhal mě jeden trest za druhým, protože jsem se ptala, proč chudým dávají rýži, zatímco samy jedí tresky, a říkala jsem, že to by se našemu Pánu nelíbilo, vždyť přece stvořil ryby pro všechny. Mercedes mě chytila za paži a dávala se do breku. Klečela a modlila se za mě s pevně zavřenými očima. Vypadala jako andílek. A zatímco odříkávala Zdrávas Maria, přála jsem si, aby se celý svět zastavil, protože mi připadalo, že modlitba mojí sestry je na celém tomhle pošahaném světě jediná, která má smysl. Jeptišky našim rodičům říkaly, že moje sestra je ideální kandidátka na vstup do řádu, a já si představovala, jak ji zavou v tomhle životě jako ve vězení

příšerných šatů a v okovech obrovského krucefixu. Dělal se mi z toho zle.

O prázdninách jsme to dostaly. Nejdřív Mercedes, potom já. Narcisa nám vysvětlovala, co dělat s vložkou, protože máma nebyla doma, a smála se, když jsme se začaly kolébat jako kachny. Taky nám řekla, co ta krev znamená: nic menšího než to, že s mužskou pomocí už můžeme mít děti. Bylo to padlé na hlavu. Ještě včera jsme něco tak šíleného, jako je počít dítě, udělat nemohly, a dneska už ano. Lžeš, řekly jsme jí. A ona nás obě chytila za paže. Narcisa měla silné ruce, velké a mužné. Svými nehty, dlouhými a špičatými, dokázala otevřít lahev limonády bez otvíráku. Narcisa nebyla vysoká a ani o moc starší než my, sotva o dva roky, ale působila, jako by prožila o čtyři sta životů víc. Ubližovala nám, když říkala, že teď už si opravdu musíme dávat větší pozor na živé než na mrtvé, že teď se máme víc bát živých než mrtvých.

„Teď jsou z vás ženy,“ řekla. „Život už není hračka.“

Mercedes se dala do pláče. Nechtěla být ženou. Ani já ne, ale připadalo mi lepší být žena než býk.

Brzy nato měla Mercedes jednu ze svých nočních můr. Už to nebyly jeptišky, ale muži, muži bez tváře, kteří si hráli s její menstruační krví a roztírali si ji po celém těle a pak se odevšud vynořovala zrůdná mimina, mrňavá jako krysy, a chystala se ji kousek po kousku sníst. Nebyl způsob, jak ji utišit. Šly jsme za Narcisou, ale vchod do garáže byl zamčený zevnitř. Slyšely jsme hluk. Potom ticho. Potom zase hluk. Sedly jsme si v kuchyni a potomě na ni čekaly. Když se konečně otevřely dveře, vrhly jsme se na ni, tolik jsme potřebovaly její objetí, její ruce, které vždycky voněly po cibuli a koriandru, její hojivou větu, že se máme víc bát živých než mrtvých. Když už jsme byly od jejího těla jen pár centimetrů, došlo nám, že to není ona. Zděšené jsme se zastavily, oněměly, ztuhly. To, co prošlo dveřmi naší garáže, nebyla Narcisa. Srdce nám bušilo jako splašená. V těch rysech bylo něco cizího a zároveň známého, co nás zaplavovalo fyzickým pocitem hnusu a hrůzy.

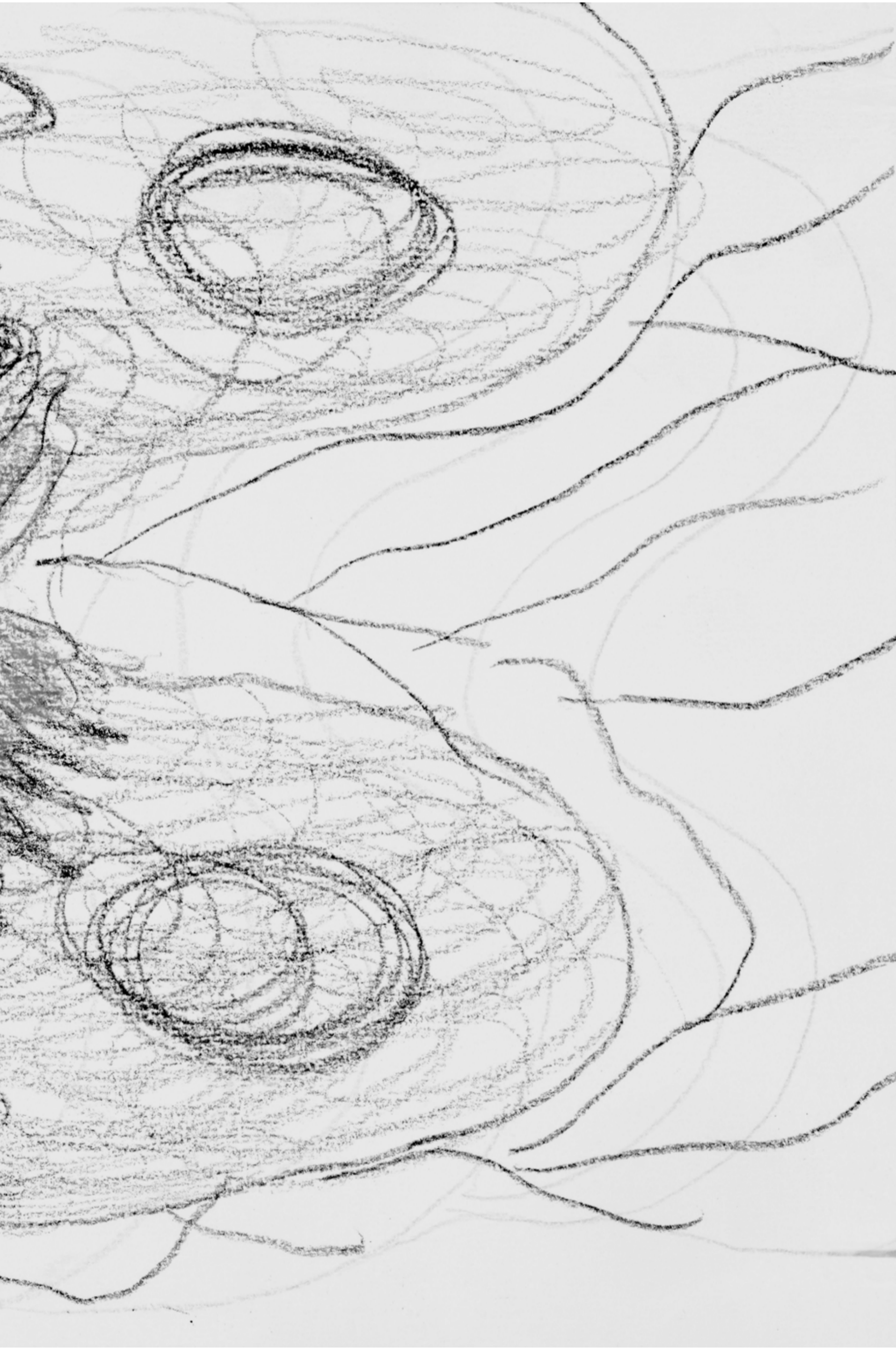
Zareagovala jsem pozdě, nestihla jsem Mercedes zakrýt ústa. Začala křičet.

Táta nám dal oběma facku a klidně odešel po schodech nahoru.

Ráno nebyla v domě ani Narcisa, ani její věci.

Ze španělského originálu *Monstruos*, publikovaného v knize Pelea de Gallos (Páginas de Espuma, Madrid 2018), přeložil Michal Špina.

**María Fernanda Ampuero (nar. 1976)** je ekvádorská prozaička a feministická publicistka. Vyrůstala a studovala v největším ekvádorském městě Guayaquil. Ve Španělsku, kam odjela roku 2004, začala psát o situaci migrantů (včetně své vlastní); tyto texty shrnula v reportážních knihách *Lo que aprendí en la peluquería* (Co jsem se naučila v kadeřnictví, 2011) a *Permiso de residencia* (Povolení k pobytu, 2013). Je autorkou úspěšných povídkových svazků *Pelea de gallos* (Kohoutí zápasy, 2018) a *Sacrificios humanos* (Lidské oběti, 2021). Mimo to vydala esejistickou knihu *Visceral* (V útrobních, 2024). Její povídka *Oběti* vyšla v A2 č. 25–26/2023 a následně v antologii *Krueley* (2025), kterou uspořádala Anežka Charvátová.



Anežka Abřtová: Múra je motýl, 2022

# Strašlivý Ľudovít Fekete

**Občas se vyplatí oprášiť knihy, ktoré skoro nikdo nečte. Slovenská spisovateľka Terézia Vansová pred sto lety stvorila literárneho sourozence Draculy či Melmotha, ktorý se zničehonic zjeví ve Zvolenu, vetře se do spořádané rodiny, děsí pohledem mrtvého a rozsévá zkázu, dokud ho nestihne krutý trest.**

JOSEF FULKA

Jsou nemrtví a nemrtví. Přesněji řečeno, jsou různé způsoby, jak tato stvoření, přicházející z druhé strany smrti, prezentovat čtenáři. Jedna možnost je dělat to doslovně, tedy nechat je vystupovat jako „skutečné“ nadpřirozené bytosti, jejichž vztah k materiální realitě tohoto světa zůstává nejasný. Jiná možnost je zachovat sice formálně jejich status živých bytostí, ale obdařit je atributy evokujícími nadpřirozeno, díky nimž se svému smrtelnému údělu nějak vymykají. Pozoruhodný specimen této sice snad živé (ačkoli, kdo ví...), ale přece zvláštním způsobem nemrtvé bytosti je Ľudovít Fekete, antihrdina románu *Kliatba* z pera slovenské spisovatelky Terézie Vansové (1857–1942).

## Zabít panenku

Román *Kliatba* vyšel roku 1927, třebaže jeho rukopis vznikl o několik desetiletí dříve. Autorka se již předtím zapsala do povědomí čtenářů románem *Sirota Podhradských*, uveřejněným v roce 1889. Možná, že právě ne zcela kladné přijetí *Siroty Podhradských* (které se výtýkala především závislost na německých sentimentálních vzorech) zavinilo, že publikaci *Kliatby* autorka tak dlouho odkládala. Název onoho prvního díla sice evokuje melodramata typu *Pytlákovy schovanky*, ale nejde zdaleka o knihu nezajímavou. Jak to u podobných děl mnohdy bývá, pod povrchem zdánlivě sladkobolného a banálního příběhu, popisujícího cestu osiřelé Violy Podhradské za štěstím a citovým naplněním v podobě manželství s Imrichem Vilinským, se skrývají drobné znepokojivé prvky, které do vyprávění vnášejí těžko postřehnutelný neklid. Posuďte sami. Emka, vnučka manželů Vilinských, u kterých Viola tráví čas po smrti svého otce, adresuje na jednom místě románu Imrichovi například tuto prapodivnou prosbu: „Imro, prosím ťa, pošli mi z Pešti bábkú, ktorá bude sa rovnat' Viole.“ – „A prečo práve jej?“ opýtal sa Imro. „Preto, aby bola neposlušná a ja aby som ju mohla ubiť; tie druhé bábkú ma poslúchajú a smejú sa na veky!“ Čtenáři byt jen s minimálním povědomím o psychoanalytické teorii poskytnete takto přesný popis náhražkového objektu se všemi jeho ambivalencemi bohatý materiál k přemýšlení.

Kromě toho se již v *Sirotě Podhradských* objevuje ďábelská postava zemana Aladára Lepáryho, svědčící o autorčině perzistentní zálibě v temných a nevysvětlitelných událostech, postavách a motivech, jejímž dokladem jsou také nescetné a po léta shromažďované výstřižky z novin, tvořící součást její

pozůstalosti. Lepáry, tento „diabol strašnější nad všetko pomyslenie“, neváhá postavit Violu před klasické dilema, s nímž se ohrožená ctnost musí v dílech podobného ražení potýkat odnepaměti: „No, chráň sa ma tiež, dievčatko. Ty s tvojou chladnosťou roznieťila si silnejšiu náruživosť, ako by bola ináč ostala, a znaj, že ja náklonný som všetko, počuješ, všetko, čo mám a čo som, tebe obetovať. Za to v protivnom prípade zase nelakám sa žiadnej prekážky, akonáhle chcem dôjsť svojho cieľa.“ Lepáry, ač ve svém konání nakonec neúspěšný, takto v mnohém vystupuje jako předobraz postavy skutečně satanské, totiž právě Ľudovíta Feketeho z *Kliatby*. Ta ostatně vychází ze skutečných událostí, k nimž došlo ve Zvolenu začátkem 19. století, a toto historické pozadí je – coby barthesovský „efekt reálného“ – v knize několikrát připomenuto, včetně nejvypjatějšího momentu románu, kdy se jaksí mimochodem zmíní, že listiny nalezené na Feketeho stole „s uschnutou krvou na nich sú zachované v stolíčnom archíve“.

## Ďábel v lidském těle

Portrét této nestvůry, jak ji Vansová průběžně vykresluje, je virtuózním literárním výkonem, rozehrávajícím všechny osvědčené postupy hrůzostrašné literatury. Kdo je tedy vlastně Ľudovít Fekete, tento ďábel v lidském těle? Nikdo přesně neví. Dobrá, technicky vzato je to syn Feketů, sousedů rodiny Veselovských ze Zvolena (mezi těmito dvěma rodinami se odehraje podstatná část tragédie), ale tato informace je podružná a nicneríkající. Na začátku románu se Ľudovít vrací do Zvolena... Ale odkud? Všechny indicie ohledně jeho předchozí existence jsou patřičně vágní: „Vrátil sa mladý pán, vedia, ten mladší Ľudovít – že vraj, zdaleka, že hen až dakde z Turecka, čo je ešte za Viedňou.“ A Feketeho zjev? Vyznačuje se různorodými upírsko-satanskými náležitostmi, v první řadě obligátní mrtvolnou bledostí, kontrastující ovšem s jeho černými vlasy a vousy. „V čom je tá krása? V jeho bledej pleti – a v očiach? Jeho krása je takrečeno démonická (...) Či nie je jeho duša taká čierna, ako jeho vlasy alebo čierna brada?“

Fekete tedy možná pobýval kdesi v Turecku, v krajích evokujících exotismus, ale také necivilizovanost a barbarství, nicméně veškeré podrobnosti ohledně jeho cest autorka obratně odsouvá do sféry mlhavosti, jakoby kamsi mimo text: „Fekete síce vedel krásne rozprávať, úchvatne líčiť krajiny a deje, ktoré zažil, ale to všetko nemohlo zaručiť charakter

a zaplašiť otcovu nedôveru.“ Fekete vypráví o dalekých krajích, avšak toto jeho vyprávění není v románu předloženo tak, aby jeho adresátem byl čtenář. Tak či onak, tento démon, jak je v románu několikrát připomenuto, hovoří mnoha jazyky – další klasická literární indicie zcestovalosti, ale také nepřislušnosti k jakémukoli konkrétnímu místu, jako by tento polyglot přicházel z jakéhosi ne-místa, které je možná místem mimo tento život a mimo tento svět. Hraje úchvatně na housle a „tóny, ktoré vyludzoval svojím sláčikom, vkrádali sa do srdca, najmä takého nestreženého, a pôsobili v ňom poplach a nepokoj“. Nenápadným kontrastním doplňkem Feketeho sinalé bezchybnosti a neodolatelné duchaplnosti jsou potom nevalné duševní schopnosti a nevábná fyziognomie jeho sester, Terky a Kláry: „Terka bola špatná, mala odudlavenú tvár s výrazom tuposti (...) Mala všetky príznaky nejakej zdedenej choroby. Nos nadurený, po hrdle hlúzy a švíky a časté vyrážky po tele.“

## Zvolenská gotika

Fekete sám disponuje sice neodolatelným kouzlem, ale do tohoto šarmu je zároveň přimíšena pečlivě dávkovaná děsivost. Faninka Veselovská, jeho budoucí oběť, je sice okouzlena, avšak pod paprskem jeho pronikavého pohledu „cítila i nevoľnosť, ale i ochabnutosť v úsudku a v myslení“. Pohled těchto „čudesne hlbokých očí“ je tvrdý a zlý; existuje výmluvnější způsob, jak naznačit, že Feketeho pohled je ve skutečnosti pohledem mrtvého, který jako by se díval zpoza hranice oddělující život od smrti?

Z těchto a mnoha dalších drobností – jako je například několikrát opakovaná zmínka o jeho měkké a vlhké dlani – je sestaven obraz monstra. Stejně grandiózně inscenovaný je ovšem i jeho vstup do děje. Fekete do příběhu totiž vchází nikoli naráz, ale takřikajíc nadvakrát. V souvislosti s tím stojí za to říci pár slov o samotné struktuře románu, při jejímž budování Vansová využívá zavedený „gotický“ postup, totiž vložení vyprávění. *Kliatba* se začíná poměrně dlouhou retrospektivní ouverturou, která je sama otevřena působivou atmosférickou drobnokresbou: „Nad mestom Zvolenom zavisli snehové mraky. Silueta starého zámku na miernom návrší prezerá cez drobný sniežik ako veľká kamenná príšera panujúca nad mestom, rozprestierajúcim sa pri jej nohách.“ A za tohoto chmurného zimního večera, při sousedské diskusi o starých časech, začne jedna z žen vyprávět příběh o dávných Feketeho excesech.

# skromnost

# Nemrtvé čtení románu *Kliatba* Terézie Vansové

Tento příběh zase kontrastně začíná za dusivého letního vedra roku 1806 a zahrnuje jakousi další předehru k vlastnímu ději, během níž se poprvé setkáme s Feketem, který však není výslovně pojmenován. V podobě temné postavy na zvolenském hřbitově se v šerosvitu letní bouřky zjeví před Faninkou, „akoby bol zo zeme vyrástol“, načez na témž místě bezostyšně zavraždí Mikuláše Duchoně, Faninčinu nápadníka a její dětskou lásku. Faninka, které setkání s tímto přízrakem přivodí mdlobu a posléze záchvat nervové choroby, se ovšem o této vraždě dozví až mnohem později... Samo toto letmé předběžné setkání ovšem stačí k tomu, aby v další kapitole, když se hrdinka ze svého šoku uzdraví a je Feketemu skutečně oficiálně představena, „mala dojem, akoby tohoto človeka už bola niekde videla“. Tento motiv dvou po sobě následujících setkání, kdy postava nemůže určit, které z nich je skutečně to první, je dobře známý všem čtenářům goticko-sentimentální literatury, a to ne nutně druhořadé: toto schéma „prvního“ dojmu, jenž je nicméně již obtěžkán dojmem minulým, je mistrovsky využito třeba v románu *Villette* (1853, česky 1907) Charlotte Brontëové.

## Hořící otec

Fekete sice svůj zločin drží v tajnosti, ale navzdory vši opatrnosti se při svádění Faninky ohledně jejich někdejšího setkání na hřbitově téměř prořekne, přičemž dramatický efekt tohoto chybného úkonu je ještě umocněn tím, že je čtenáři předložen v polopřímé řeči, která se navíc působivě zakoktává: „Lúbi ju od prvej chvíle, keď ju uvidel vtedy... vtedy... – V Bystrici? – opýtala sa naivne Františka, keď nedopovedal, kedy ju videl po prvý raz. – Áno, v Bystrici, – odpovedal s úsmevom, ktorý bol taký záhadný, ako celá jeho osobnosť.“ Vansová zde znamenitě pracuje s tím, co Barthes označil jako hermeneutický kód, tedy s postupem založeným na odkládání záhady a jejího rozluštění. V tomto konkrétním případě navíc na rovině onoho kódu působí zjevné rozklížení mezi čtenářem a postavou: čtenář znalý příslušných literárních konvencí si je Feketeho identitou samozřejmě jist od samého počátku, kdežto Františka se pravdu dozvídá až mnohem později, po svém sňatku s monstrem – a nepřekvapí, že jí manžel tuto pravdu sdělí s „diabolským úsmevom“.

Jak je patrné, Fekete tedy nešťastnou Františku po jistých peripetiích díky svému infernálnímu šarmu skutečně pojme za ženu. Nežli děj pomalu dospěje ke svému makabroznímu vyvrcholení, zasáhne ovšem do zápletky ještě vedlejší příběh svedené krasavice Madleny, dohnané k vraždě svého dítěte a odsouzené k smrti. Jejím svědkem a strůjcem jejího neštěstí je samozřejmě opět Fekete, ale o tom se čtenář, třebaže to tuší, explicitně dozví až později (opět příklad hermeneutického kódu). Madlenin otec oroduje za záchranu své dcery u otce Františčina, člena místního soudního tribunálu, ale dílem kvůli Veselovského liknavosti, dílem kvůli Feketeho intrikám tento pokus selže. Madlena je popravena a její zoufalý otec pronese onu „kliatbu“, jež dala název celému románu a jejímž adresátem je Františčin otec: „Bodaj sa do takto roka tvojmu dieťaťu toto isté stalo!“

Opět se zde rýsuje motiv, který spojuje *Kliatbu* se *Sirotou Podhradských* (třebaže od prvního románu k druhému byl podroben zajímavým strukturálním inverzím) a který bychom s pomrknutím na Freuda mohli označit jako motiv „hořícího“ otce. Otec Violy Podhradské umírá při požáru na samém začátku románu. Jako by se zde evokovaly Boschovy pekelné scenerie: „Výjav, ktorý predstavil sa teraz sostrašenému dievčaťu, bol tak strašný, že utkvél navždy v jej mysli. Na jednej strane temné mraky – noc búrlivá, nepriehľadná tma –, na druhej rudé plamene, podobné



Terézia Vansová. Foto senior.sk

ohromným jazykom, ktorými akoby pohybovala nejaká nenasýtená tlama, aby pohltila všetko, čo nájde sa v jej blízkosti.“ Violin otec je *post mortem* neprávem obviněn ze zhářství a jeho památka je očištěna na konci vyprávění. Naproti tomu v *Kliatbe* umírá Madlenin otec až po naplnění své kletby, a to příznačně opět při požáru, přičemž v textu je přinejmenším naznačeno, že tato smrt není nebo nemusí být známkou smíření: „Na druhý deň medzi dymiaciami hradami našli zuhoľnatené pozostatky Ondreja Skubíka. Hlavu mal položenú na pravý bok, pod ňou ruku a v zaťatej ruke kusy šatôčky, presiaknuté Madlenkinou krvou.“ Freud ve *Výkladu snů* (1899, česky 1937) zmiňuje noční můru, jež pronásleduje otce, který po dlouhém bdění u lůžka svého dítěte usíná, načez se mu mrtvé dítě zjeví ve snu a adresuje mu slavný výrok: „Otcé, cožpak nevidíš, že hořím?“ Zde naopak otec, umírající v plamenech, v románovém textu metaforicky promlouvá k dceři, ať už mrtvé, nebo živé...

## Dvojitý trest

Kletba se naplní způsobem skutečně spektakulárním. Popis dějových zvratů, které k tomuto naplnění vedou, si lze odpustit – na příčině je „politický“ spor Feketeho a Františčina otce. Odpustit si ale nelze citaci nejexcesivnější pasáže románu, nesoucí jarmareční či frenetické rysy, za které by se nemusel stydět ani Nick Cave ve svém nejkrvavějším období: „Pri samých dverách kopa perín a v perinách v krvi ležala zakataná mŕtva Faninka Veselovská. Mala veľa rán od šable, ruky, ktoré sa chytali šable, aby odrazili údery, boli dorezané, a ako sa ešte bránila a utekala k dverám, chytala sa dvier a steny, tade bolo poznať dľaň i prsty úbohej, do smrti umučenej ženy. Desný to bol pohľad na mladú ženu a matku. Život mala rozpadaný a zo strašnej rany vyzerala malinká rúčka dieťaťa...“

Možná nejpodivuhodnějším motivem románu je ale trest, který Feketeho stihne. Tak jako

tento ďábel vstúpil do děje nadvakrát, nadvakrát z něho i vystoupí. Je sice po sáhodlouhém rokování poroty odsouzen na galeje, ale i zde se díky svému osobnímu kouzlu „vypracuje“ na pomocníka direktora a stačí ještě otrávit jeho dceru Pirošku „zelinkami, ktoré nazbieral na poli“. Skutečný trest se začíná až po jeho návratu do Zvolena o patnáct let později. „Vypršal čas jeho zemského trestu, ale väčší ešte mu nadchádza.“ Vracíme se opět do rámujičoho vyprávění, v němž „nad mesto Zvolen zaľahli snehové mraky“. Ve snehové vánici se jedné z místních žen zjeví, jako by se jednalo o ozvěnu prvního Feketeho zjevení na hřbitově, „tvár, jój, tvár; hrozná, ako tvár netvora, alebo diabla“. Je to opět Fekete, tentokrát už ale jako stařec, jenž dožívá své dny ve Zvolenu coby pomatený obecní blázen, postrach místních dětí a námět lidových legend. Tato jeho „posmrtná“ existence se kromě samotné *Kliatby* propala minimálně ještě do jednoho literárního díla, jímž je báseň Andreje Sládkoviče *Pustý hrad* z roku 1865.

## Draculův sourozenec

Fekete umírá roku 1852. Román Terézie Vansové tak svým způsobem končí podobně, jako začal. Fekete, tento přízrak, který se postupně vynořuje odnikud, z ne-místa, se posléze do ne-místa zase vrací. Jeho neslavný konec z něho opět činí nemrtvého, tentokrát ovšem nikoli s vampýrsko-ďábelskou gloriolou velkého zločince a svědce. Ne-místo jeho smrti i jeho šílenství je žalostně hmatatelné a ostře kontrastuje s oněmi tajemstvím obestřenými vzdálenými kraji, o nichž dovedl tak poutavě vyprávět: dožívá v jeskyních a posléze v zahradním domku v okolí zvolenského hradu. Vrací se zde mnohé z toho, co se předtím podílelo na jeho zločinecké slávě, ale tentokrát v prozaické podobě, jako příznak jeho *hybris*. Že uměl mnohý jazyk? „Čože mu pomohli, keď svoje vedomosti zle užíval.

Lepšie je vedieť jednu reč, reč materinskú, a v tej žiť, ako Pán Boh prikázal.“

Tím se mimochodem dotýkáme ještě jedné podstatné roviny románu, která pod strašidelným příběhem opakovaně prosívá, totiž roviny sociální. Text *Kliatby* je protkaný kvazirousseauovskou apologií lidu, který „je taký blízky prírode, s ktorou je akoby zrastený, v ktorej žije i umiera, že zdá sa, tvorí s ňou celok, vzdorujúci skaze“. Jako jeden z atributů Feketeho zločinnosti je několikrát uváděn i jeho antiosvěcenský světonázor. Fekete lidem okatě pohrdá a jeho libertinský aristokratismus ho spojuje s některými postavami, jež stvořil markýz de Sade, například se slavným Saint-Fondem z *Julietty* (1801, česky 1991): „Čo ma po krásnych heslách, hlavne je, aby človek nášho povýšeného stavu a rozumu koristil, kde sa dá.“ Pikantní je, že když sama Vansová v dopise své spisovatelské kolegyni Eleně Maróthy-Šoltésové ospravedlňuje volbu svého tématu, nevyjadřuje se o vkusu lidových vrstev právě lichotivě: „Fantázia ľudu je fantázia nedospelého dieťaťa... Ja poznám vkus nášho ľudu. Jemu jemná kresba nič neplatí, jemu silné, makavo natrené farby, obraz kriklavý, nápadný lahodí a nedbá na vnútornú cenu.“

Jakkoli je tedy Fekete v tomto neprávem pozapomenutém románu čistě technicky vzato prezentován jako postava z masa a kostí, o jeho „nemrtvosti“ lze pochybovat jen stěží. Tato postava, vynořující se z nediferencovaného pozadí, do kterého se pak opět propadá, aby za své činy podstoupila trest, jímž je sice stížena zde, ve světě vezdejší, ale který přesto přesahuje pozemskou spravedlnost, je bezesporu literárním sourozencem Draculy, poutníka Melmotha a vši té nemrtvé populace, zalidňující černou literaturu posledních staletí. Už jen to je dostatečný důvod, proč si téměř sto let starou knihu Terézie Vansové znovu přečíst.

Autor je filosof, univerzitní pedagog a překladatel.

# Moje postavy smrdí

**Autor by měl být loajální především ke svému textu, myslí si novinář a prozaik Ondřej Štindl. Přestože v životě i v tvorbě využívá ironii, necítí se být nad věcí. Hovořili jsme o jeho novém románu *Jednou to tu bude tvoje* (viz recenzi na straně 4), o grotesknosti jako inherentní součásti existence či prolínání online světa a hmotné skutečnosti.**

LIBOR STANĚK II.

Už přes třicet let se živíte novinářinou. V roce 2020 jste dokonce získal naše nejprestižnější novinářské ocenění – Cenu Ferdinanda Peroutky. Proč má úspěšný publicista potřebu psát romány? S váhou a významem „prestižních cen“ bych to ve zdejší prostředí moc nepřeháněl. Romány nejspíš píšu z podobných důvodů jako mnoho jiných lidí, kteří si prostě myslí, že by to měli udělat. Pro novináře je to možná jednodušší v tom, že je z práce navykly psát. Mně tenhle návyk pomohl překonat dřívější neschopnost vynaložit dlouhodobě a soustředěně úsilí, které je pro psaní rozsáhlejších textů nutné. Novinář, který píše prózu, není nic neobvyklého, píšící křečící nebo námořní kapitán jsou zajímavější úkaz.

**Jako publicista píšete primárně o kultuře v nejširším slova smyslu. Zároveň sledujete, co všechno se s kulturní publicistikou děje v souvislosti s proměnami současného světa. Teď mám na mysli hlavně dnešní jazyk, pro nějž je příznačná řečová infantilnost na sociálních sítích či tendence k moralizování, které výrazně ztěžují diskusi. To se podepisuje i na tzv. kulturních válkách. Probíhají pořád, nebo jsme je už překonali?**

Prognózy nejsou moje silná stránka, ale neřekl bych, že jsme něco překonali. Ta forma kulturních válek, jak jsme je znali po roce 2020, sice je už asi za zenitem, nicméně problémy, z nichž vyrůstala, nezmizely – spíš se ještě prohloubily. Myslím tím třeba zmechanizování člověka, proměnu jeho způsobů vnímání nebo prosakování online reality do hmotného světa. Možná se nějak promění hesla a rekvizity, dílčí témata či rozložení sil, ale kulturní války budou nejspíš pokračovat. Pokud někdo doufá v návrat normálního světa, ať už tím myslí cokoli, asi se hned tak nedočká.

**Ve vašich kritických recenzích mnohdy naznačujete, že umělecké dílo se často určuje podle vnějších kritérií a že se i od kritiků vyžaduje jistá konformnost vůči předem danému světonázoru. Jste tedy zastáncem toho, že by „pochtivá“ kritika měla dílo spíše existenciálně problematizovat než jen sociologicky dovysvětlovat?**

Graham Greene kdysi napsal, že spisovatel by měl mít „ctnost neloajality“. Mínil tím neloajalitu ve vztahu ke společnosti nebo svému domovskému prostředí: nebýt slepě oddaný většinově sdíleným hodnotám, naopak být hlasem, který vyslovuje pochybnosti. Z toho lze, myslím, vyvodit, že by autor měl být loajální ke svému textu. Mimo jiné tím, že se během psaní oprostí od toho, co očekává jeho sociální bublina, literární komunita nebo ta její část, k níž se hlásí, čtenáři, kulturní establishment, kdokoli... Neměl by si představovat jejich reakce ani je předjímat a text jim uzpůsobovat. Neměl by přebírat pohled někoho jiného, od něhož čeká vyjádření souhlasu, ani toho, koho chce naopak vyprovokovat či naštvat. Pokud tohle dělá, tak svůj text jenom podráždí a znehodnocuje. A samozřejmě: i když se těchto nástrah člověk vyvaruje, stejně bude mít spoustu dalších možností, jak svůj text nezvládnout. Moje knihy toho mohou být pro někoho důkazem, co já vím...

Nechci tím ale říct, že by se člověk měl při psaní odpoutat od svého světonázoru, to stejně nejde a ani není proč to dělat. Taky bych netvrdil, že nějakého stavu neposkrvněné ryzosti může literatura dosáhnout jedině tehdy, když se oprostí od společenského kontextu, politiky, ideologie a podobně. Kritika by se ovšem neměla omezovat na kontrolu správnosti postojů a dobrých způsobů. Představa románu jako rozvinutí publicistického žánru

beletristickými prostředky pro mě není moc lákavá. Stačí mi psát komentáře do novin, a kdybych to dělal ještě po práci, bylo by to už na palici.

**V současnosti působíte v redakci Echo24. Odtud jste na krátký čas odešel do Deníku N. Pokud jde o to, jak uchopovat současný ideologický diskurs, tyto dvě redakce se nepřekrývají takřka v ničem. Máte tak zkušenost, kterou u nás moc novinářů nezažilo. Proč jste v Deníku N vydržel jen krátce?**

K tomu můžu poznamenat jenom tolik, že Deník N jsem poznal jako dobrého zaměstnavatele. Všichni se tam ke mně chovali hezky, nikdo mě autorsky ani jinak neomezoval. Ale cítil jsem, že tam úplně nezapadám, ne nutně ideologicky, možná spíš osobnostně. Problém byl na mojí straně, dalo by se říct.

**A není to spíš generační problém? Zaujal mě výrok historičky umění Mileny Bartlové na Vltavě. Tvrdila, že není schopná sledovat nové umění, že mu vlastně nerozumí a nechce vystupovat jako tzv. stará struktura, a proto odchází do penze. Je to zmoudření, nebo rezignace? Jak se vám daří sledovat nové věci?**

Jo, taky stárnu, tohle máme s Milenou Bartlovou společně... Obecně nechápu zmoudření a rezignaci jako protiklady – i rezignace přece může být projevem zmoudření. Jak to je v tomhle ohledu se mnou, můžu těžko posoudit. Myslím si o sobě, možná mylně, že se novému programově neuzavírám. A někdy mě něco nového, třeba v hudbě nebo filmu, docela osloví, sledovat nové ale nepovažuji za svou prioritu. S mladými lidmi se docela rád bavím, když mám tu příležitost. Zajímají mě. Tím neříkám, že jim rozumím, určitě ne ve všem. Ale setkání se zásadním neporozuměním je docela důležitá zkušenost a je v jejich zájmu, aby jí nebyli ušetřeni. Může to být pro obě strany inspirativní. Chápu, že se Mileně Bartlově nechtělo vystupovat jako stará struktura, není to moc vděčná role. Ale může být důležitá.

**Vraťme se k literatuře. Váš nový román *Jednou to tu bude tvoje* navazuje na předchozí knihy *Až se ti zatočí hlava* a *Tolik popela v tom smyslu, že ohledává osudové existenční průniky mezi lidmi, u nichž bychom nečekali, že by mohli mít něco společného. Z myšlenkových třenic vzniká něco temně groteskního. V nastalé absurditě, která může vypadat odtažitě, ale paradoxně nacházíme i silnou potřebu lidské blízkosti a porozumění. Jak moc obtížné je vstupovat do tohoto minového názorového pole?***

Nemám pocit, že to minové pole, když už se mám držet vaší metafory, je názorové. Nejsm bůhvíjak hojně čtený, moje knihy těžko způsobí pobouření nebo diskusi. Navíc literatura má dnes ve společnosti tak okrajovou roli, že možná ani nemá kapacitu vyvolávat v širší veřejnosti nějaké výraznější kontroverze a vášně. A já nad tím příliš nehořeju. V bezvýznamnosti může být docela velká svoboda, když si ji člověk dokáže připustit a přijmout. Chtěl bych to umět, ale moc mi to nejde.

Pocit člověka, který musí opatrně našlapovat, zažívám spíš ve chvíli, kdy se snažím najít správná slova a správně je seřadit, udělat z nich větu, správně začít tu následující a tak dále. Stejně mi to někdy pod nohama bouchne. Píšu o postavách, které něco vykojilo ze života, jak ho dřív znaly, nebo – tak jako Luky v *Jednou to tu bude tvoje* – svou kolej ani nikdy neměly. Prostřednictvím pokusů a někdy dost spektakulárních omylů něco hledají. A během hledání se srazí s někým

dalším, kdo je jim hodně vzdálený a ke komu cítí třeba i odpor. To setkání nutně nekončí nalezením společné řeči, ale přinese jim snad i něco jiného než nechuť a konflikt. Pro Lukyho příběh je mimo jiné důležité setkání s Lucií, která je někdy legrační a často naprosto nesnesitelná. On od ní slyší i věci, které by fakt slyšet měl. Na konci knihy na ni myslí jako na „andělíčka“, a vlastně právem. Měl velkou kliku, že ji potkal.

V devadesátých letech jsem měl to štěstí psát do Kritické přílohy Revolver Revue. Antonín Kosík tam v době, kdy se rozjely komerční televize, publikoval text, v němž psal o seriálových postavách, které jsou pro diváky „noví sousedé, kteří nesmrdí“. Moje postavy, aspoň doufám, smrdí – čtenářům a taky sobě navzájem. Někdy cítí i svůj vlastní pach a nedělá jim to dobře. Jejich srážky s druhými a vůbec se životem bývají groteskní a temné, obojí je inherentní součástí existence. Ale doufám, že v mých knihách není jenom tohle. Nemám ambici být šířitelem beznaděje. Tě je poslední dobou nějak hodně a často je až otravným způsobem mělká.

**Vaše tvorba pracuje s velkou dávkou ironie. Tu někteří kritici přijímají jako garanci autenticity či štít proti patosu, jiní ji zase odmítají a vidí za ní potřebu být za každou cenu nad věcí...**

Moje postavy nejsou nad věcí a já taky ne, proto o nich píšu – jsem s nimi v tomto ohledu solidární. Rovněž nepoužívám vševědoucího vypravěče, který ví víc a vidí víc než ony, píšu v blízké třetí osobě, která občas přejde do vnitřního monologu nebo dialogu. Moji hrdinové a hrdinky jsou mimo jiné i k smíchu, v tom se od nich taky neliším. Jsem člověk, který je třicet let součástí mediálního provozu, každý týden ze sebe vymáčkne pár názorových článků, znovu a znovu se staví před publikum, hlásí se o pozornost, protože přece k tomu, tamtomu či onomu má co říct. V téhle roli je člověk nutně i směšný a může jen doufat, že není jenom směšný. Už jsem to říkal. Směšnost, grotesknost jsou vrstlé do života; není možné je z něj vypreparovat a neví, proč to zkoušet.

Lukymu se víckrát stane, že se pokusí nějakým způsobem překročit sám sebe, vymanit se ze své smutné, bezradné rutiny, a vyúsťí to do grotesky, která jeho úmysly rozvrátí, nebo se to tak aspoň na první pohled zdá. Nejde ale o výsměch. Kdo se do něčeho snaží jít s vážností a opravdovostí, vystavuje se riziku, že to všechno dopadne groteskně. Lukymu se to děje. Ale navzdory téhle zkušenosti svou – možná trochu upatlanou a vůbec vcelkem deficitní – snahu nevdá. Myslím, že to něco podstatného vypovídá jak o postavě, tak i o mém vztahu k ní.

**A ta ironie?**

Jsem ironický, co pamatuju, už se toho neznavím... Ironie určitě může značit alibismus, snahu vyhnout se hrozbě zesměšnění, s níž musí člověk počítat, když jde s kůží na trh. Netvrdil bych, že je garantem autenticity – už proto, že slovo autenticita je tak nadužívané, že ztratilo význam, nejlepší by bylo dát ho na pár roků k ledu. A štít proti patosu? To v mém případě asi nefunguje, protože v mých knížkách je kromě sarkasmu i dost patosu – teď to slovo nepoužívám pejorativně. Jsem rád, když si toho jednou za čas někdo všimne. Ale ironie a sarkasmus nemusí být jen symptom opatrnictví, snahy nezadat si. Myslím, že se s jejich pomocí dá vyjádřit ledacos, třeba i bolest. Ale to je, uznávám, docela vysoká aspirace a vůbec si netroufám hodnotit, jestli se mi ji daří naplnit.

**Když jsem nedávno vedl debatu se spisovatelem Jáchymem Topolem, hodně**

# S Ondřejem Štindlem o příbězích, ironii a ctnosti neloajality



Ondřej Štindl. Foto Agáta Faltová

jsme řešili otázku digitálních technologií. Zdůrazňoval banální, ale důležitou věc, že psát o digitalitě je jako psát o tom, jak chodíme na záchod. Digitální technologie jsou natolik součástí našich životů, že už si toho ani nevšimáme. Mluvím o tom proto, že i ve vašem novém románu opakovaně zkoumáte, co se děje s naším „dasein“ na sociálních sítích. Je nejasná hranice mezi virtualitou a skutečností podstatným motivem pro vaši tvorbu? Nevím, jestli jsem z vaší parafráze správně pochopil smysl Topolova vyjádření. Přejde mi, že záchodová analogie je v něčem přesná, ale v něčem zas ne. Přesná je v té samozřejmosti, nereflektovanosti digitální existence. Nicméně o návštěvách záchodu, pokud tedy probíhají jakž takž v normě, se nedá říct, že by ovlivňovaly způsob, jakým člověk vnímá svět a druhé lidi, a proměňovaly jeho já. Na druhou stranu jsem před chvílí zmiňoval prosakování online světa do hmotné reality a tady se to záchodové přirovnání nabízí. Je to, jako když praskne stoupačka nebo přeteče septik, akorát v tomto případě přetéká jaksí kontinuálně a možná i nezastavitelně. Luky v mojí knížce zápasí s vlastní identitou, hledá sám sebe, aniž by měl jasnou představu, co to vlastně znamená. Bylo mu jeho „já“ dáno zvnějšku, nebo si může svou identitu vytvořit podle sebe? Nemá tušení, co si ve světě počít, a někdy pochybuje, jestli v něm vůbec chce být. „Kdo jsem?“ – to je prastará otázka. Může být hluboce znejistující a online svět to znejistění může výrazně zesilovat. Jedním z prvních impulsů k napsání knihy Jednou to tu bude tvoje ostatně byla

bizarní internetová aférka, o které jsem se dočetl v amerických novinách.

A k tomu zkoumání našeho dasein... Myslím, že nejsem analytický autor. Knihy nemám dopředu moc rozmyšlené. U té poslední jsem měl načrtnuté základní rysy příběhu a trochu i konec – včetně tří krátkých vět, které text uzavírají. Co vlastně příběh znamená, z jakého důvodu existuje a jaký pro mě má smysl, to se mi zpravidla začne vyjevovat až během psaní. To je jedna z věcí, které jsou na té jinak často dost náročné činnosti tak vzrušující.

**Promluvy jednoho z hrdinů knihy jsou formálně odlišeny kurzívou. Podle mě jsou to nejsilnější pasáže. Jako byste v románu najednou už ani nepotřeboval příběh s graduující zápletkou. Ta řeč tam je jakoby sama pro sebe – je lyričtější, metaforičtější. Máte pocit, že tady jste se dostal k jádru toho, proč vůbec píšete?** Kurzívou jsem se pokoušel vyjádřit proud vědomí staršího osamělého člověka, který se v duchu obrací k synovi, jehož neměl možnost poznat, a tomu odpovídá i styl promluvy. Kde jsem se dostal nebo nedostal k jádru, to si netroufám posoudit. Moje prožitky při psaní mohou být zajímavé tak nanejvýš pro mě, ale nějaké jsem občas měl. A nepřicházely jenom během psaní zmíněných pasáží. Vaše otázka jako by naznačovala, že příběh je jen berlička, kterou člověk přestane potřebovat ve chvíli, kdy se zadaří – pak ji odhodí a dostane se díky tomu někam dál. Jistě existuje spousta skvělých knih, v nichž je příběh okrajový nebo nepřítomný. Ale já jsem založením asi historikář. Příběh pro mě

není opora ani věšák, který člověk – bohužel – potřebuje, aby měl kam pověsit svoje poselství. Příběhem to pro mě začíná a vyrůstá z něj všechno ostatní.

**Román obsahuje i pasáž zasvěcenou vašemu fungování v Rádiu 1, které jste po listopadu 1989 spoluzaložil a kde vás mimochodem mohou posluchači slyšet dodnes. Jak moc se propisuje do vašich děl vaše osobní zkušenost?**

Ano, propisuje. Každému se propisuje, ať už vědomě, prvoplánově, nebo skrytě. Tomu, aby se do textu nějakým způsobem otiskla vaše osobnost a zkušenosti, které ji formovaly, se nedá vyhnout. Vůbec bych se nedivil, kdyby se to stávalo i Danu Brownovi. V knize se to koneckonců děje i Lukymu, když se v něm probouzí zděděná potřeba tvořit – navzdory tomu, že tohle dědictví nejdřív odmítal. Vytváří pro publikum na sociálních sítích podivnou fikci, která se občas – způsobem srozumitelným jenom jemu – dotýká jeho vlastního života. Pointu tvoří dopis na rozloučenou, který píše fiktivní postava, ale jímž zároveň Luky posílá vzkaz sám sobě.

S Rádiem 1 jsem spojený od začátku, ale zmíněná pasáž v knize není jenom proto, abych si zavzpomínal. Chtěl jsem ukázat, jak se vzpomínající postava prostřednictvím média – v rádiu – stává někým jiným, což o dost extrémnější formou dělá i Luky na sociálních sítích.

**Ke knize vyšel i hudební playlist od Štěpána Bolfa. V románu jsou zmiňovány třeba písně od předčasně zemřelého**

**nezávislého folkového písničkáře Jasona Moliny. V jedné z kapitol se pak objevuje příběh fiktivní kapely Tvý oči. Měl jste pro její ztvárnění nějaký reálný předobraz?**

Zvuk hudby je jeden z mnoha smyslových vjemů, které se v knihách snažím evokovat. Zmínky o konkrétních skladbách do textu nezařazuju proto, aby čtenář věděl, co se mi líbí. Některé písně, o nichž je v knize řeč, bych si ostatně asi dobrovolně nepustil. Ale Jasona Molinu mám rád a přijde mi, že se hodí k Lukymu a jeho kolísání mezi touhou a pocity zmaru. Kapela Tvý oči žádný předobraz nemá, což je škoda, protože na takovou kapelu bych nejspíš chodil.

**Ondřej Štindl (nar. 1966) je český novinář a spisovatel. Krátce po sametové revoluci spoluzakládal pražské Rádio 1, kde jednou za dva týdny vysílá dodnes. Od poloviny devadesátých let pracuje jako novinář (Lidové noviny, česká sekce BBC, Týden, Deník N, Echo). Napsal scénáře k filmům Pouta a Místa či k seriálu Svět pod hlavou. Je autorem románů Mondscheim (2012), K hranici (2016), Až se ti zatočí hlava (2020), Tolik popela (2022) a Jednou to tu bude tvoje (2025).**

# TOTO JSOU MÉ KLÍČE

Požádali jsme literárního kritika Martina Lukáše, aby sestavil výběr „nejlepších“ českých básní ze sbírek, jež vyšly v uplynulém roce. Dvanáct různorodých textů ukazuje, „nakolik je pro poezii důležitá perspektiva výpovědi“. Mimo to se v doprovodném komentáři dočteme, že literatura je „trapnost, která je o to nepatřičnější, oč usilovněji se jejím prostřednictvím pokouší člověk postavit světu“.

Tašo Andjelkovski

\*\*\*

Naše těla

Vytřeštěná

Ze sněhu až do popela

(Holina; Torst)

Dominik Bárt

\*\*\*

Co zrovna potřebujeme,  
třeba si představit  
za náma.

Ráno lhůty prodlužujeme.  
Ráno jako řeka  
neznámá.

\*\*\*

Potměšile nám řeka odpouštěla.  
Potmě šila námi z místa na místo.  
Trzaśnićie drzwiami czujemy że blisko.  
Rozbitá okna. Střepnutí těla.

(Díky dvěma jazykům se neztratíme  
v překladu / Dzięki dwóm językom nie  
zgubimy się w tłumaczeniu; Větrné mlýny)

Nela Bártová

štěnice: krásova

hele když už to jakoby nainstaloval  
tak jsem pil kafe  
v jedné ruce  
a u toho bylo potřeba stáhnout si aplikaci  
od ou tů

abych mohl udělat něco  
něco v  
abych to mohl nastavit tu wifi prostě  
tak jsem to držel  
nějak jsem si přehodil kafe mobil  
ale špatně jsem ho chytil  
a u toho jsem pil to kafe  
a spadl mi ten mobil na zem  
a u toho jsem nějak zareagoval  
a nalil jsem si to kafe do nosu  
a to jsem pak vyprskl  
na ten mobil  
na boty  
na zem  
na sebe  
a na toho pána

(Házeliště granátů; Bílý Vigvam)

Jiří Dynka

Dubnové jaro v Nuslích

2023  
Co by byl svět bez pojistných událostí?  
Co by byl svět bez vražd  
objasněných Sherlockem Holmesem?

Co by byl apríl bez četby Eliotovy Pustiny?  
Řeč nás chce přemluvit k rozjařenosti.  
Louka zatím není milencům k dispozici.  
Kdy rozkvetou akáty na garden party?

Ve střetu zájmů pohledů, pejskařky a mých,  
magnólie. Pochoutkově růžová.  
Na pozadí oranžového popelářského vozu.  
Za parkem na náměstí Generála Kutlvašra  
se prohnal na skútru jídelní kurýr.  
S purpurovou krychlí (s pizzou) na zádech.  
Co bych byl bez averze k pražským psům?

K pudlům zvlášť!

Nusle. Domov po domově.

Pragovka art district

2023  
Váhám mezi procházkou ze Světic do Řičan  
(po cyklostezce, u níž rostou jabloně  
Discovery,  
plodící jablka s výrazně červenými líčky)  
a procházkou podél Vltavy k jižnímu pólu  
Prahy.  
Kam mě, rodilého nepražáka, nohy zanesou  
ve Vysočanech? – Pragovka art district  
Kolbenova.  
Nezvykl jsem si být velkoměšťákem.  
Moje duše  
byla počata v lázních Luhačovicích.  
Camusova Cizince považovat za vhodného  
kandidáta  
na odložení do knihobudky. Za vhodného  
kandidáta  
na nepovinnou četbu bezdomovců.  
Kolbenovou ulicí  
prosvištěl na skútru kurýr dortového  
korpusu. S jídelní,  
azurovou krychlí na zádech. Na zrezivělém  
pozadí  
stropy zřícené až k základům haly. – Proč  
jsem tu byl?

S návratem počítám.

(Zdrhnout CZ; Pavel Kotrla – Klenov)

Radek Fridrich

Dobry den

Odkud jste? Kdy se sejdeme?  
Dobry den. A kde? Proč tam nechcete jít?

Chcete sedět vzadu, nebo vepředu?  
Hledám vás všude. Dobry den. Sedněte  
si ke mně.

Zítří ráno musím vstát v pět. Co teď?  
Podívejte, takhle to dál nejde. Dobry den.

Je jí teprve patnáct. Dobry den.  
Tady se nekouří.  
Tady se pije! Doufám, že ještě není pozdě?!

Dobry den. Jsem tady nahoře a piju kávu.

Tenkrát

Někdo klepe.

Tramvaje jezdí každých deset minut.  
Zdá se, že to souhlasí.

Opravdu v Benátkách sněžilo?

Byli jsme v nejdražší restauraci,  
jedli tam mnozí, ale málokomu chutnalo.

Jaké šaty nosila? Vzpomínáš si ještě?  
Jak tehdy vypadala?

Někdo klepe.

(Škrapové pole; Host)

Josef Hrdlička

Usměvavé odříkání

Toto jsou mé klíče  
mám je v ruce  
někdy v kapse  
Toto je mé auto  
odemknu je klíčem  
vstoupím dovnitř  
a jsem v něm  
odvezlo by mě kam chci  
jen mít řidičák a nějaké dovednosti  
Toto je můj dům  
odemknu jej klíčem  
vstoupím dovnitř  
a jsem v něm  
dům se ani nehne  
Toto je má země  
jsem v ní  
ani se nehne

když se Země otřese  
dům se pohne  
auto se převrátí na bok  
a nehne se  
klíče mi vypadnou z ruky

toto je mé tělo  
nejsem v něm  
ono není ve mně  
jen se pomalu hýbe  
a tiše třese

krabička

co je v krabičce?  
v krabičce je káča  
vyskočí z ní jako z domku  
rejdí po dřevěné podlaze  
hlavou dolů, nohou vzhůru  
ale umí také  
stát na vlastní noze  
lehnu si na zem a přidávám se  
k nejmenším lidem  
prkna se táhnou k obzoru  
káča křížuje dálky  
než té chvíli dojde energie  
káča se zakoktá  
vrhne tě zpátky

(MOST přes MOST; Opus)

Jan Musil

\*\*\*

chodím po sídlišti s taškou  
odpadků aby to nevypadalo že se  
procházím

(Poslední život: Bildungspoema z minulosti  
a budoucnosti; Větrné mlýny)

# Nejlepší české básně uplynulého roku



Čeněk Folk: Bez názvu, 2016

## Pavel Novotný

\*\*\*

Ty večery,  
kdy se měl objevit,  
mám zaryté, kdy  
čekám na něj a on  
nejde a nejde, přijde  
třeba až druhý den,  
případně za tejdén  
anebo vůbec.

Poznal jsem ho  
vždycky bezpečně  
podle šoupané tiché  
provinilé chůze,  
zabzučeli jsme mu bzučákem,  
pomalu stoupal k nám  
po pogumovaných  
panelákových schodech,  
vždycky jsem vyhlížel  
jeho stín,

když se vynořil,  
vypadal ztahaně,  
moje máti pokaždé  
lehce sekla koutkem,  
že se konečně objevil,  
vstoupil, sundal si brejle,  
otřel skla od mlhy, usedl,  
kašlal nahrbeně u stolu,  
v prokouřeném svetru,  
ona nalila víno, pivo anebo

černej čaj s citronem,  
pustila se hudba,

dali jsme mu někdy  
zakousnout škodolibě  
třeba tejdén starej suchej  
koláč od naší babičky,  
ale on to všechno mlčky  
a hltavě sežvejal,  
vždycky měl hlad.

Několikrát jsem mu  
vtiskl do ruky nějakou  
svou rozbitou hračku,  
aby to opravil, ale  
neměl trpělivost,  
po chvíli to odložil,  
že to nejde.

Tohle jeho *to nejde*,  
to se mi taky zarylo,  
vidím, jak mu tu věc  
beru zpátky z ruky,  
nevzdávám to, já ne,  
pod jejich nohama,  
vrtám se v tom sám  
na koberci jídelním nožem,  
párátkem, čímkoli, vytrvale,  
nenechá mě to v klidu,  
dokud to nesestavím, už  
podávám mu to zpátky,  
pyšně až výsměšně  
zpod stolu, ale on  
se jen pousměje,  
letmo mi to vrátí,

rozpráví o čemsi  
dál s mou máti.

Dary vánoční či narozeninové:  
rozbítej budík, hodinky bez ručiček,  
blok žlutých papírů, vodovky, pastelky.  
Několikrát se mi snažil vést ruku po papíře,  
ukazoval mi, jak se pomalu táhne čára:  
jistě a soustředěně mi kreslil nějakou  
drobnost, ale já vždycky převzal  
pastelku netrpělivě a rychle ryl,  
rozmáchle, hrubě, silou, hned,  
celá ta jeho kresebná jemnost,  
lehkost až pavučinkovitost  
mě zdržovala, brzdila,

tehdy jsem nevěděl,  
že umí i silnej energetickej švih,  
když na to přijde,  
že umí hrnout vrstvy barvy  
anebo udeřit do plátna tlustým štětcem.  
Vidím se, jak se koukám  
balkónovým oknem za ním,  
jak už zas mizí kopcem dolů  
do Lidových sadů, podél kolejí  
v hubeném černém utíkáčku,  
límeč nahoru, v mlze  
nechává za sebou  
proužek dýmu,  
pospíchá zpátky  
k nim.

(Mistr; Trigon)

## Smysl se děje, dokud slova někdo čte

*Pro vnímání literatury je užitečné, když se na ni člověk dokáže podívat způsobem, jakým skutečnost ukazují dobré verše – jako byste tu skutečnost viděli a zažívali poprvé; jako byste to, co je vám důvěrně známé, na okamžik zahlédli a prožívali bez jakýchkoli znalostí, zkušeností, a především bez důvěrnosti; jako když spěcháte na schůzku a zahlédnete toho, s kým se máte sejit, o chvíli dřív než on vás, a vy jej nakrátko vidíte jako někoho úplně cizího, kdo ještě nezískal obvyklou podobu, protože neví, že jste nablízku, a protože vy jste jej ve svém zorném poli nečekali. Zastavit to už nejde. Zcizující pohled vyvolává neblahé pocity, předpoklady se hroutí, myšlenky nedomykají a porozumění náhle není. Ale o to přece jde – necítit se tu jako doma.*

*V těchto šťastných okamžicích vypadá literatura jako ubohá, politováníhodná záliba, jako trapnost, která je o to nepatřičnější, oč usilovněji se jejím prostřednictvím pokouší člověk postavit světu. Až když literaturu zahlédnete bez úcty, pochopení a zájmu, pak se nad ní možná ustrnete, pocítíte, že by přece jen mohla mít nějakou cenu, a budete si ji chtít pro sebe obhájit. Pro poezii tohle platí dvojnásob.*

*Mají-li být zhodnocena a oceněna literární díla, obrací se to zpravidla v marnost. Dobře míněná sofistika se bortí, floskule padají pod stůl, za kterým sedí autor, kritik, komise nebo porota, jejichž snažení se opírá o nevyslovený předpoklad, že když budou dostatečně obratní a důmyslní, najdou přesvědčivé, ba dokonce objektivní argumenty dokazující kvalitu toho nebo onoho díla. Tato iluze běžně provází rituály výběru. I na ně je užitečné podívat se shora popsáním způsobem a pozorovat, jak se očekávání a domnělé garance rozplývají.*

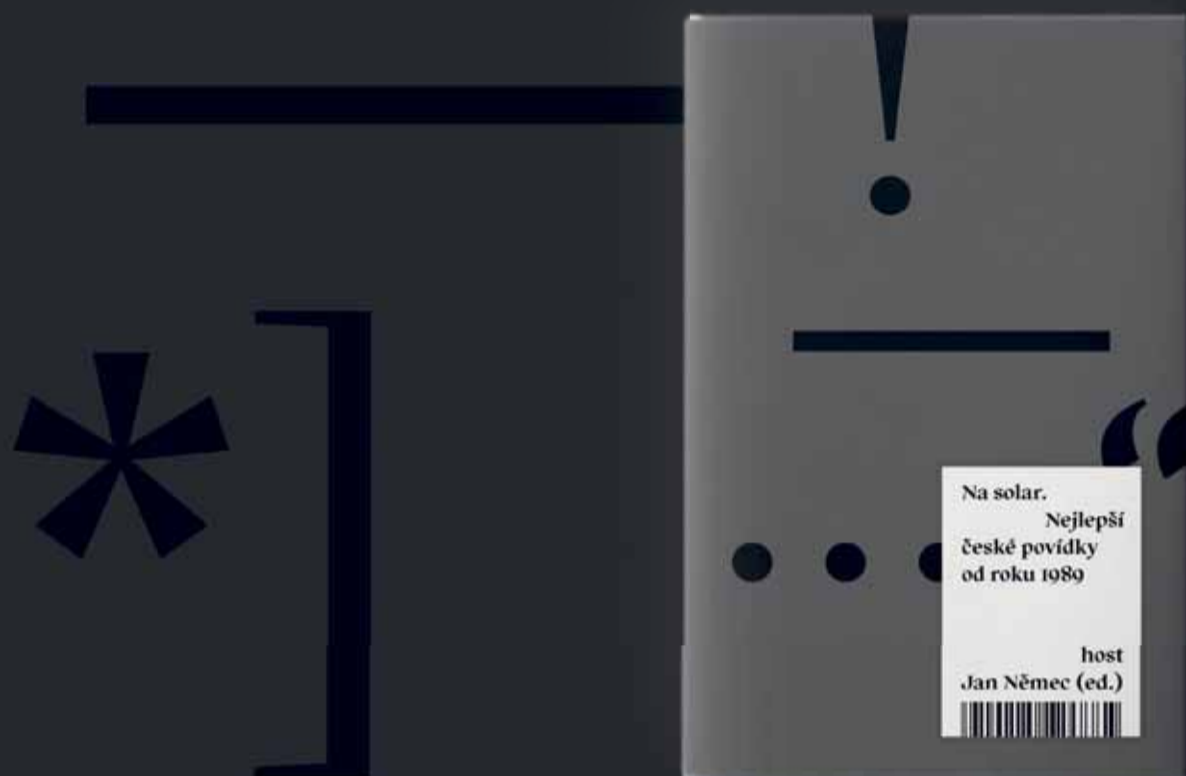
*Každý mluví za sebe. Sedmi autorům a jedné autorce, jejichž verše jsou otištěny na této dvoustraně, nelze k uznání pomoci lepším způsobem než upozornit veřejnost na jejich texty. Na tom, jestli se vybrané verše budou někomu líbit, nebo ne, toho sebeobsáhlejší komentář mnoho nezmění. Chtít kohokoli přesvědčovat o tom, že jsou tyhle verše dobré, by bylo jako přemlouvat jednoho člověka, aby miloval jiného. Smysl se děje, dokud slova někdo čte. O výtvoru řeči nevyhnutelně mluvíme toutéž řečí. A každý výběr v sobě nese paradox – abychom něco zvýraznili, musíme se něčeho vzdát.*

*Pokud by to však přece jen někoho zajímalo, oněch dvanáct různorodých textů, vybraných ze sbírek, které vyšly v uplynulých dvanácti měsících, ukazuje, nako-lik je pro poezii rozhodující perspektiva výpovědi.*

*Čtvrtina 21. století je téměř za námi, a přesto je poezie, většinou a ve svých nejběžnějších projevech, nadále ztotožňována s krasodůstvím, svátostí, ornamentem, citovou nepřičetností nebo šifrovaným zpovědnictvím. Jak dlouho to vydrží?*

Martin Lukáš

# Nejpůsobivější povídky posledních let ve výběru Jana Němce



Život a doba  
v porevolučním Česku  
perspektivou Balabána,  
Douskové, Urbana  
a dalších oceňovaných  
českých spisovatelů  
a spisovatelek.

**HOST**

hostbrno.cz

Kryštof Brůha  
Dům pánů z Kunštátu  
10. 12. 2025 – 8. 2. 2026



*AERIS CHRONOS*  
House of Lords of Kunštát  
[www.dum-umeni.cz](http://www.dum-umeni.cz)

## Creative Innovation Lab

Evropské financování pro kulturní a kreativní odvětví  
audiovize – hudba – literatura – muzea

Uzávěrka výzvy je **23. dubna 2026.**



Kancelář  
Kreativní Evropa

Spolufinancováno  
Evropskou unií

Kreativní  
Evropa  
HERA



# Zlomené travertinové desky

## Výstava o našem vztahu k poválečné architektuře

**Výstava *Tabula fracta* v ústecké Galerii Hraničář přibližuje na konkrétních příkladech problematiku poválečné architektury a uměleckých děl ve veřejném prostoru. Reflektuje komplikovaný vztah veřejnosti k těmto objektům, jejich chátrání i otázku společenské odpovědnosti za péči o kolektivní paměť.**

KAROLÍNA PLÁŠKOVÁ

Výstavu *Tabula fracta. Zranitelnost architektury mezi únorem a listopadem* připravily pro ústeckou Galerii Hraničář kurátorky Karolína Munková, Šárka Svobodová a Eva Truncová z kolektivu 4AM / Fórum pro architekturu a média. Svou snahou zpřístupnit širší veřejnosti poválečnou architekturu navazují jak na svou kontinuální práci, tak i na tematické výstavy, jako byly *NEBOURAT! Podoby brutalismu v Praze* (Národní galerie Praha, 2020), *Poválečná architektura jako památka* (Galerie Jaroslava Fragnera, 2023), ale také na stálou expozici Národní galerie *1956–1989: Architektura všem* či publikace *Normální je nebourat. Architektura na červeném seznamu* (2020) a *Ohrožené domy* (2022).

Ústecká výstava ovšem nenabízí pouze další přehled staveb ani příliš nezdůrazňuje jejich estetické kvality. Prostřednictvím uměleckých děl a doprovodných programů ukazuje především náš dnešní vztah k architektuře sedmdesátých a osmdesátých let. Východiskem se brněnským kurátorkám staly dva ústecké objekty: obchodní dům Labe a bývalé krajské sídlo KSČ (dnes sídlo Krajského úřadu Ústeckého kraje). Obě stavby trpí nekoncepční údržbou, svévolným odstraňováním uměleckých děl, postupným chátráním i ideologickými spory, které se promítají do interpretace jejich hodnoty. Název *Tabula fracta*, odkazující na známý pojem „tabula rasa“ (čistá deska, na níž lze psát nové příběhy), upozorňuje na náš dluh vůči poválečnému kulturnímu dědictví. Také jej však lze číst doslovně: sídlo krajského úřadu je totiž nechvalně známé odpadáváním travertinových desek z fasády.

### Nedostatečná péče

Současné odmítání poválečné architektury nevychází jen ze zpětných, politicky určených interpretací. Výrazně se na něm podílí i dlouhodobé zanedbávání údržby, zásahy, které mění původní měřítko i atmosféru staveb, ale také nedostatečná péče o okolní veřejný prostor, který mnohdy degradují reklamní bannery a vizuální smog. Mnohé budovy přitom byly ve své době pokrokové, a to i ve srovnání se západoevropským kontextem. Jejich přednosti však nemusí být vždy na první pohled čitelné, jelikož často spočívají v konstrukčním řešení budov. Ostatně ani odborná veřejnost na tuto architekturu nemá jednotný pohled, což je jeden z důvodů její nedostatečné památkové ochrany (poválečné stavby tvoří jen zlomek procenta chráněného fondu). Významnou negativní roli ovšem hraje také ambivalentní postoj místních obyvatel – pro některé jsou tyto budovy symbolem osobních traumat či útlaku za minulého režimu, a mnohdy tak vítají jejich demolici.

V českém prostředí (i v dalších zemích bývalého východního bloku) se odmítání poválečné architektury obvykle vysvětluje politickou změnou po roce 1989, nicméně k bourání staveb z padesátých až osmdesátých let dochází po celé Evropě, bez ohledu na politickou minulost. Jak upozorňují autoři jako Owen Hatherley nebo David Harvey, příčinou je proměna ekonomického a politického prostředí: ústup sociálního státu, privatizace a obecně neoliberalismus, což vede k oslabení veřejných institucí a zároveň menšímu porozumění architektuře, která vznikala jako veřejná investice. Mnohé z těchto staveb jsou dnes svými vlastníky vnímány především jako ekonomické aktivum, a nikoli jako kulturní nebo architektonická hodnota.

### Archivy a vzpomínky

Galerie Hraničář sídlí v budově kina, bývalém spolkovém domě z roku 1923. Při rekonstrukci objektu v šedesátých letech vznikla

malovaná „mozaika“ výtvarníka Ladislava Lapáčka. A právě na ni upozorňuje první dílo výstavy: umělecká intervence, v níž malířka Sarah Dubná organickými výřezy odkrývá fragmenty díla zakrytého sádkokartonovou předstěnou. Ve druhém patře pak zaujme objekt Petry Hružikové: protékající „retro“ záchodová mísa, jakoby vytržená ze starých školních či kancelářských toalet, naléhavě připomíná absenci péče nepřerušovaným zvukem tekoucí vody.

Výstava zároveň poukazuje na špatnou kondici „symbolických těl“ – archivních plánů, fotodokumentací či modelů, které jsou mnohdy ohrožené stejně jako samotné objekty. Projektová dokumentace se dohledává v pozůstatcích, protože archivy státních projektových ústavů byly po revoluci často zničeny, a ústní historie se ztrácí spolu s pamětníky a pamětnicemi. Jedním z důležitých témat je tedy problematika autorství. Přímo ji otevírá Anna Petruželová ve videorozhovoru s architektem Michaellem Gabrielem, spoluautorem budovy krajského sídla. Kauzu odstranění a zničení reliéfu srpu a kladiva z fasády úřadu pak reflektuje koláž nizozemského umělce Jonase Staala, který navrhuje na uvolněné místo umístit portrét V. I. Lenina v procesu rozkladu, či spíše „kompostování“, při němž hlavu velkého komunisty postupně obrůstá červený korál. Práce rozvíjí konspirační teorii, podle které byl Lenin halucinogenní houba, a upozorňuje na to, jak snadno se prázdné ideologické formy stávají terčem parodie.

Sochař Matouš Lipus ve své práci s názvem *Umělecký nesmysl* zase hledá novou funkci pro odstraněnou betonovou plastiku *Labe* (přezdívanou také Medúza či Nesmysl) od sochaře Karla Kronyha, původně umístěnou v parteru stejnojmenného obchodního domu. Tvarosloví plastiky Lipus převádí do podoby přístřešku, vizuálně odkazujícího na nevzhledné budky tržiště, které se v parteru dnes nachází. Imerzivní prostorová instalace Martiny Pouchlé zase představuje posezení u bazénu na zahradě brněnského rodinného domu architektky a designérky Růženy Žertové, autorky zmíněného obchodního domu Labe. Návštěvníci a návštěvnice výstavy si mohou poslechnout vyprávění architektky Alice Šimečkové a historičky architektury Šárky Svobodové o tom, jak o stárnoucí tvůrkyňi a její dílo pečovaly – a také o nenaplněném přání, aby Žertová mohla zemřít doma a svůj dům odkázat ve prospěch veřejnosti.

Výstava přibližuje i brněnský příklad poválečné architektury, jímž se kolektiv 4AM dlouhodobě zabývá – brutalistní obchodní dům Prior. Interaktivní instalace Jakuba Ročka nám umožňuje si virtuálně projít

nikdy nerealizovaný projekt nového centra Brna, z něhož byl postaven pouze obchodní dům, a i ten byl nakonec zbourán – jak ukazuje video Jana Kristka. Plánovaná, ale opakovaně odkládaná demolice Prioru umožnila dočasně využít rozsáhlé prostory pro aktivity nezávislé kulturní scény. Objekt se tak stal heterotopií – místem mimo hlavní proud, které zrcadlí i narušuje dominantní společenský řád. Přestože stavba nevykazovala statické ani konstrukční vady, musela ustoupit developerskému záměru vystavět na místě nové obchodní centrum.

### Co přetrvává?

Život poválečných staveb se dnes nachází v bodě zlomu: po čtyřiceti či padesáti letech existence vyžadují rozsáhlejší rekonstrukce nebo je potřeba pro ně najít nové využití. Mnohé z nich fungovaly desítky let s minimálními investicemi, a tak je jejich současný technický a energeticko-provozní stav často neudržitelný. O to důležitější je vést debatu o možnostech adaptace, která by nahradila dosavadní destruktivní přístup. Tuto potřebu reflektuje také kampaň HouseEurope!, jež usiluje o legislativní změny na celoevropské úrovni – o podporu rekonstrukcí a adaptací jako environmentálně i kulturně vhodnější alternativy k demolicím. Rozhodování o osudu jednotlivých budov bohužel často probíhá v prostředí ekonomických tlaků, developerských zájmů a nejednoznačných ideologických interpretací. Od 1. ledna 2026 u nás navíc vstoupí v platnost novela trestního zákoníku zpřisňující nakládání s komunistickými symboly, což může posílit tendenci vnímat poválečné stavby primárně ideologicky a upozadit jejich kulturní, urbanistické či technické hodnoty.

*Tabula fracta* připomíná, že v péči o stavby vzniklé po roce 1945 nejde jen o zachování „hodnotné architektury“, ale také o práci s pamětí, archívem a interpretací – jde i o to, kdo rozhoduje, jak bude minulost zachycena a co z ní přetrvá do budoucna. Každé rozhodnutí, včetně absence údržby, má svůj dopad a může být faktickým předstupněm demolice. V situaci, kdy se řeší budoucnost mnoha staveb ze sedmdesátých a osmdesátých let, ústecká výstava nabízí potřebný prostor pro nové promyšlení způsobů, jak se vztahovat k architektuře, která vznikla v jiné době, ale je stále živou součástí našich měst.

Autorka je kurátorka a architektka.

**Tabula fracta. Zranitelnost architektury mezi únorem a listopadem.** Galerie Hraničář, Ústí nad Labem, 29. 9. 2025 – 31. 1. 2026.



Mnohé stavby z období po roce 1945 jsou dnes vnímány jako ekonomické aktivum, a nikoli jako kulturní hodnota. Foto Galerie Hraničář

# Zombie proti kapitalismu

## O nejpůvodnějších nemrtvých současnosti

**S americkou kulturní teoretičkou Sarah Juliet Lauro hovoříme o tom, jak se z okrajového folklórního jevu stal globální fenomén a jakou mají zombie spojitost s kolonialismem a kapitalismem. Došlo i na to, jakou roli hraje v současné popkultuře Netflix a proč bychom měli nemrtvým prokazovat úctu.**

ALŽBĚTA MEDKOVÁ

Ve své vědecké práci se věnujete mimo jiné zombie studies, tedy interdisciplinárnímu bádání, jež k fenoménu zombie přistupuje jako k reprezentaci nejrůznějších témat a jevů. Mohla byste zombie studies přiblížit? Zombie mají původ v karibském, zejména haitském folklóru. Do širšího povědomí a do populární kultury se dostávají během americké okupace Haiti mezi lety 1915 a 1934. Vojáci, hlavně mariňáci, tu slyšeli historky o mrtvolách pracujících na plantážích. Haitané věřili, že lidé mohou vstát z hrobu a být proměněni v otroky, kteří pak pracují zadarmo, kdežto osoba, která je ovládá, inkasuje peníze. Zombie totiž nemají vlastní vůli, nemohou odporovat... Považuji to za typicky americkou mytologii, v knize *The Transatlantic Zombie* nicméně ukazují, že tento mýtus nevznikl až na Haiti. Má kořeny už v Africe, kde najdeme podobné narativy ze starších období.

Během americké okupace každopádně zkazky o zombie pronikly až do Hollywoodu, kde v nich rozpoznali skvělý námět. Zombie se rychle dostaly do filmu i proto, že tyto postavy na rozdíl od Stokerova *Draculy* neměly konkrétního autora, a nemusela se tedy řešit autorská práva. První snímky skutečně odpovídaly původní mytologii. Vidíme v nich šamany, černou magii, a i když nejsou přímo o otroctví, jsou ovlivněny historií transatlantického obchodu s otroky. Ve druhé polovině 20. století se ale zombie mýtus dále rozvíjel a dnes se může vztahovat takřka k čemukoli: ke studené válce, k obavám z nukleárního konfliktu či pandemie. Ze zombie se stal globální jev – zombie filmy se točí všude, od Filipín po Indii nebo Senegal. Spousta skvělých snímků pochází z Koreje.

**Pokud se zombie dají použít jako metafora téměř čehokoli, najdeme asi spoustu banálních analogií. Na co se ale zaměřujete vy ve svém výzkumu?**

Ano, zombie dnes lidé studují z různých hledisek, například v nedávné, postpandemické době vzniklo mnoho prací věnujících se strachu z nemoci. Mě však nejvíc zajímá souvislost tohoto mýtu s otroctvím, protože i kapitalismus stojí na otročké práci. Industriální kapitalismus by nevznikl, nebýt otroctví a kolonialismu. Sleduji tedy příběhy, které zobrazují zotročení či zneužívání jedné lidské bytosti druhou. Jako zombie filmy jsou označována i díla, kde šaman prokleje rodinu a pak někdo vstane z hrobu a straší, ale pokud to nemá co do činění s otroctvím či kapitalismem, nejde z mého hlediska o skutečné zombie. Pojem zombie je pro mě relevantní jen tehdy, když někdo degraduje druhého na pracovní sílu, zdroj zisku, a to právě ze zjištěných důvodů. Původní zombie mytologie byla spojena s otroctvím a kolonialismem a obsahuje silnou antikapitalistickou kritiku. Jedno z nejslavnějších popkulturních zombie vyprávění, Romerův film *Úsvit mrtvých* z roku 1978, který se odehrává v obchodním centru, navazuje právě na tuto linku.

Ve svém nejnovějším výzkumu se například věnuji vztahu mezi příběhy o zombie a klimatickou změnou – vytěžíme planetu, aniž bychom jí něco vraceli zpět, a proto teď čelíme klimatické apokalypse.

**Proč jsou vlastně zombie dnes tak populární?**

Někdy se zapomíná, že existuje mnoho typů nemrtvých, nejen zombie a upíři – třeba Asie má v tomto ohledu vlastní bohatou mytologii, ale jsou tu i evropské revenanti. Sama v této souvislosti mluvím o „netflixizaci“. Netflix má globální vliv a nejjednodušší je jakýkoli snímek s nemrtvým označit za zombie film, protože tomu rozumějí lidé po celém světě. Jakmile pak diváci vidí nějakou nemrtvou postavu, řeknou si: Hele, zombie. Je to prostě branding,



Sarah Juliet Lauro. Foto z osobního archivu

značka, kterou všichni znají. Mnohem zajímavější je však zkoumat různé druhy nemrtvých, protože mohou odkazovat k velmi rozdílným věcem. Označovat všechno jako zombie je vlastně „zombiewashing“ a přehlížení různých regionálních tradic. Lidé by měli víc přemýšlet, než něco nazvou zombie. Přicházejí tak totiž o příležitost seznámit se s bohatým folklórem z celého světa.

Ale je tu ještě jeden důvod popularity zombie: s posilováním globálního kapitalismu, v němž všichni žijeme a který na všechny doléhá, sdílíme i stejnou mytologii, protože celé lidstvo čelí totožným krizím.

**Popularita zombie v popkultuře ovšem přichází ve vlnách, není konstantní. Dá se říct, že je zájem o zombie větší v časech krizí?**

Ano, vlny zájmu jsou navázány zejména na ekonomickou situaci, přinejmenším ve Spojených státech. Platí to po celé dvacáté století, mám na to dokonce tabulku, která ukazuje, kolik zombie filmů bylo natočeno v které dekádě. Poprvé se zombie objevily během velké hospodářské krize, a i když nikdy úplně nezmyzely, do centra pozornosti se dostávají vždy, když se cítíme bezmocní. Když jsou lidé spokojeni, jsou zombie vnímány jako něco směšného, točí se třeba víc zombie komedií. Zato momentálně se vezeme na další velké zombie vlně. Je to samozřejmě odraz toho, jak ztrácíme kontrolu nad světem, ať už v souvislosti s nástupem AI, či globálním posilováním extrémní pravice. Zombie vydání tedy připravujete v pravý čas!

**Jak se na oblíbené zombie podílejí počítačové hry?**

Myslím, že to byl Jamie Russell, autor knižní historie zombie filmů, kdo řekl, že za oživení zájmu filmových tvůrců o zombie kolem roku 2000 vděčíme videohram, především střílečkám, které byly tehdy velmi populární. Bylo potřeba vytvořit i hry pro děti, ve kterých by se přece jen neměli zabíjet lidé. Japonští vývojáři tak přišli se zombie příběhem

ve hře *Resident Evil*, jež se stala velmi populární. Ale i dnes se ve světě her odehrává řada věcí, které jsou pro zombie studies zajímavé. Příkladem je hra *The Last of Us*, na niž se dá navázat spousta teorií, třeba o vztahu člověka a přírody. Jak moc jsou lidé součástí přírodního světa? Nebo naopak nejsou?

**Jakou roli dnes hrají zombie ve své původní domovině, Karibiku?**

Obzvlášť na Haiti je tento fenomén stále vnímán prizmatem náboženství. Vůbec se ale nejedná o kanibalské zombie, jak je známe z popkultury. Je to bráno jako vážná věc, spojená s vírou a spiritualitou, nejde o zábavu. Se zombie se můžeme setkat i v tamní literatuře, a to ve vážnější a ponuřejší podobě, než jsme zvyklí. Ale nejde o nějakou univerzální víru. Například vyšší haitské třídy se už dříve od tohoto fenoménu distancovaly, protože ho považovaly za pověru nevzdělaných rolníků, se kterou nechťely být spojovány. Dokonce se snažily odradit antropology, aby o zombie psali. Nevrhlo to podle nich na Haiti dobré světlo v očích zbytku světa. Osobně zombie vnímám jako náboženský jev. Pro některé lidi nejsou o nic méně skuteční než třeba Panna Marie. Takže i k zombie bychom měli přistupovat s nejvyšší úctou.

**Sarah Juliet Lauro se odborně věnuje americké a zejména karibské postkoloniální literatuře a filmu se zaměřením na zombie studia. Zabývá se také disability studies či zobrazováním otroctví v současné popkultuře a médiích. Působí na University of Tampa na Floridě. Je mimo jiné autorkou knih *The Transatlantic Zombie* (Transatlantická zombie, 2015), *Zombie Theory: A Reader* (Čítanka zombie teorie, 2018) a *Kill the Overseer! The Gamification of Slave Revolt* (Zabij dozorce! Gamifikace revolty otroků, 2020).**

když jsou věci víc než poklady

**TAJEMNÁ MÍSTA** 2025–2027

Cyklus výstav unikátních archeologických nálezů ze sbírek muzeí Jihomoravského kraje.

MUZEUM VYŠKOVSKA



**Melice – příběh hradu, příběh krajiny**  
Muzeum Vyškovska  
07.11.2025 – 30.09.2026 | Kaple sv. Anny, Vyškov

[www.tajemnamistajmk.cz](http://www.tajemnamistajmk.cz)

jihomoravský kraj

# Culture Moves Europe



Podpora krátkodobých zahraničních pobytů pro umělce a kulturní profesionály  
Objevuj – Tvoř – Vzdělávej se – Sítuj

**Kancelář  
Kreativní Evropa  
Kultura**

Spolufinancováno  
Evropskou unií




**witold  
bombrowicz:  
teradyduke**

**MeetFactory (Theatre)**  
**10. 1. 2026**

PRAHA  
PRAHA  
PRAHA  
PRAHA

MINISTERSTVO KULTURY

Quantcom

PRAHA 5

DENÍK

MeetFactory je v roce 2025 podporována grantem hl. m. Prahy ve výši 12.000.000 Kč.  
MeetFactory is supported in 2025 by a grant from the City of Prague amounting to 12.000.000 CZK.

## Přednášky v Městské knihovně v Praze

Městská  
knihovna  
v Praze

PRA  
HA  
PRA  
GA  
PRA  
G

21. 1.  
Podcast Na Východ!  
míří do střední Asie

28. 1.  
Večer s badateli:  
Žaby v mlíku

26. 1.  
Laboratoř myslí:  
Spánek a jeho poruchy  
v průběhu vývoje  
člověka

Začátek vždy v 19.00

Ústřední knihovna,  
Mariánské nám. 1, Praha 1

Více na  
[mlp.cz/prednasky](http://mlp.cz/prednasky)



# Prostor sporu

**V knihách Bílí, ale ne tak docela a Sbohem, východní Evropo se dva severoameričtí autoři – Ivan Kalmar a Jacob Mikanowski – ve svých úvahách vracejí do střední Evropy, odkud pocházejí jejich předci. I když k tématu přistupují z odlišných perspektiv, oba tento prostor poměřují západními měřítky.**

MATĚJ METELEC

Střední Evropa coby problém přitahuje obvykle pozornost především samotných Středoevropanů. Při pohledu ze západu či východu kontinentu pak jde nejčastěji o to, kudy vést dělicí linii mezi těmito světovými stranami, což zpravidla znamenalo, kam až expandovat. Z mimo-evropského hlediska se zase Evropa pochopitelně redukuje na ty části, které hrály globální roli, a na konkrétním vymezení evropského středu záleží, jestli ho k nim lze počítat. Definovat střední Evropu ovšem není jednoduché ani při pohledu „zevnitř“. Karel Kosík v esaji Co je střední Evropa „podstata a zvláštnost prostoru zvaného střední Evropa“ pronikavě vymezil slovy: „Tento prostor je spor. Spor se vede o výklad toho, co tento prostor znamená.“

Když do onoho sporu promluví někdo „zvenčí“, vyvolá to „uvnitř“ zvědavost a očekávání. V případě kanadského antropologa Ivana Kalmara a amerického novináře Jacoba Mikanowského se dá ovšem o vnějškovosti mluvit spíše v uvozovkách, oba jsou totiž potomky středoevropských přistěhovalců. Mikanowského rodiče se na počátku osmdesátých let nevrátili ze Spojených států do Polska, Kalmar se narodil v Praze a dětství prožil na Slovensku. Zatímco Američan s polskými kořeny objevuje východ Evropy coby zmizelý kulturní prostor v novinářské knize *Sbohem, východní Evropo* (Goodbye, Eastern Europe, 2023), jejíž název je ozvěnou filmu *Goodbye, Lenin!* (2003), Kanadčan s československým rodokmenem zkoumá v knize *Bílí, ale ne tak docela* (White But Not Quite, 2022) vztah mezi středoevropskou zálibou v iliberalismu a západním „rasismem“ v přístupu ke Středoevropanům na pozadí dopadů přechodu regionu ke kapitalismu v devadesátých letech. I když jsou jejich knihy velmi odlišné, sdílejí perspektivu ohlednutí, které je současně návratem, a snahu dílem zevnitř (jak mají oba autoři dojem) a dílem zvenčí přiblížit anglosaskému publiku „exotický“ a zpravidla přehlížený region.

## Rasismus, nebo šovinismus?

Klíčové pojmy, s nimiž Kalmar ve svém výkladu pracuje, jsou rasa, iliberalismus a střední Evropa. Všechny jsou do nějaké míry problematické, ať už samy o sobě, nebo tím, jak s nimi kanadský antropolog nakládá. Patrně nejméně samozřejmý je způsob, jakým mluví o rase. Je diskriminace bělochů ze strany jiných bělochů rasismem? Sám Kalmar zmiňuje, že tradičnějším termínem by byl šovinismus, přesto pro svou analýzu volí kategorii rasy. To je však pochopitelné spíše z významu, který tento pojem má v severoamerickém kontextu, než z evropské reality. Ve Spojených státech nebo Kanadě, které vznikly jako koloniální projekty, je rasa srozumitelným „bodem nula“, z něhož lze analyzovat strukturální nerovnosti. V Evropě je to ale o poznání komplikovanější. Dělicí linie tu na počátku novověku sledovaly konfesní identity, které později nahradily identity národní, v její východní části však i v tomto směru poměrně dlouho trvala potenciální nevyhraněnost – na územích mnohonárodnostních impérií bylo často možné plédotvat pro více než jednu národnost.

Rasismus samozřejmě nemusí být jen otázkou fenotypu a může se týkat i „bílých“, ostatně týkal se jich tímto způsobem v minulosti. Lépe řečeno, konstrukce „bělosti“, jak ji vytvářely rasové teorie 19. století, nezahrnovala zdaleka všechny bílé Evropany. Pro americké nebo britské „vědecké“ rasisty byli skutečně „bílymi“ pouze Anglosasové, přičemž například Irové nebo Jihoevropané stáli pod nimi. Ilustrací v podstatě libovolného zužování či rozšiřování výměru „bílé rasy“ je skutečnost, že rasová koncepce od počátku nahodile mísila biologické a kulturní charakteristiky. To, že se rasa stala v Severní Americe z nástroje útlaku nástrojem analýzy a kritiky tohoto útlaku, je paradox, který lze přičíst na vrub hlavně přetrvávání

strukturálního rasismu v americké společnosti. Plyne z toho však, že rasa představuje univerzální rejstřík pro artikulaci jakékoli nerovnosti? A konkrétně, jak tvrdí Kalmar, že se po skončení studené války objevil „východoevropanismus“ coby nová forma rasismu?

Záleží asi hlavně na tom, jak rasismus definujeme. Sám Kalmar zdůrazňuje, že barvu kůže nahradily do nemalé míry socioekonomické faktory a že rasizace spojená s rozvojem kapitalismu si vystačí s kulturní konstrukcí rasy namísto biologické. Pokud ale nikde v pozadí nestráší biologická esence, má smysl mluvit o rasismu tam, kde předobrazem jinakosti není dichotomie civilizace versus divoštví, ale hierarchizace odlišných politických režimů, která se v mnohém podobá spíše antagonismu města a venkova? Právě na něm totiž stojí vztah západní Evropy k té východní od počátku modernity: její těžiště bylo atlantické, industriální a urbánní a směrem k rurálnímu východu se modernita zpracovávala jen pomalu. Ve východní (a také jihovýchodní) Evropě se se zpožděním utvářela jak buržoazní společnost a kapitalismus, tak moderní národy. Vědomí východoevropské zaostalosti tedy nevyvstalo, jak tvrdí Kalmar, až s koncem studené války, získalo jen formu návratu k „normalitě“ (tedy tranzice k demokracii a ekonomické transformaci), jejíž ovšem provázelo uvolnění demónů nacionalismu, kteří za komunistických diktatur hibernovali.

## Imitace a dohánění

Opoždování Východu za Západem je skutečnost, a nemusíme kvůli tomu být hned zastánci whigovské historie, podle níž (západoevropské) dějiny představují neodchýlnou cestu lidstva k pokroku. Obě části Evropy zkrátka následovaly shodný vektor, který vedl ze západu a znamenal nástup kapitalismu a buržoazní společnosti a později také liberalismu a demokracie. Pokud je velmi nesnadné jednoznačně říct, kudy vede hranice mezi východem a západem kontinentu, o něco snazší je určit, kdy a v jakém prostoru nastoupily (a jak široce působily) fenomény jako renesance, kapitalismus nebo osvícenství. Přitom je pochopitelné, proč Východ a Západ nutně řešily odlišné problémy. V době, kdy Osmanská říše pro Británii byla už jen „nemocným mužem na Bosporu“, ovládal tento chorý stařec stále část Balkánského poloostrova. V druhé polovině 20. století byl zase osud východní Evropy definován sovětským panstvím a po skončení studené války fenoménem postkomunismu.

Zmíněné Kalmarovo tvrzení, že vynález „východní Evropy“ souvisí až se studenou válkou, je nepřesné už s ohledem na Rusko, které považoval za „jinou Evropu“ už Astolphe de Custine (jeho *Dopisy z Ruska* jsou z roku 1839) nebo Karel Havlíček Borovský (článek Slovan a Čech je z roku 1846). Když dojde na historický materiál, kanadský antropolog se vůbec dopouští kuriózních přehmatů. Zatímco myšlenka, že Alexander Dubček byl „spiritus agens“ pražského jara, je pouze nepřesná (generální tajemník byl sice „tvář“ obrodného procesu, v mnohém byl však ve vleku událostí), hodnocení pozdního socialismu jako „dlouhohletého obezřetného úsilí komunistických elit – jejich noblesse oblige – učinit lid šťastným tím, že naleznou cestu mezi vytouženým rovnostářstvím komunistů a domnělým konzumním rájem kapitalistů“, je zcela bizarní. Podobné lapsy ukazují, že Kalmar k mnoha fasetám východo- či středoevropanství přes všechnu dobrou vůli přistupuje zvnějšku.

Patrně nejflagrantnější je to v úvahách o bělošském iliberalismu, který na sebe podle Kalmara ve střední Evropě sice bere podobné formy jako na Západě, ale „zaznamenává větší a trvalejší úspěch“. Jak předčasné bylo toto prohlášení, ukazuje vývoj posledních let, který přinesl úspěchy iliberalismu v takových

nepochybně západních zemích, jako jsou Francie, Německo, Nizozemí nebo Spojené státy. Tento vývoj naznačuje, že je třeba nově promyslet problematiku postkomunistické imitace a dohánění Západu. Standardní teze zní, že pád komunistických režimů v roce 1989 byl „dohánějí revolucí“ (Habermas) a že postkomunistické země usilovaly o „normalizaci“ návratem do Evropy. Přinejmenším o druhém výroku nejsou pochybnosti, jak dosvědčuje shodné směřování postkomunistických států do Evropské unie. Zádrhel je v tom, že obyvatelstvo postkomunistických zemí se chtělo Západu přiblížit zejména v životní úrovni – a k tomu dodnes nedošlo. Politologové Ivan Krastev a Stephen Holmes v knize *Světlo, které pohaslo* (2019, česky 2020) mluví o „imitaci Západu“ a následném zklamání z toho, že návrat západních standardů se nekonal ani v oblasti reálných příjmů, ani v kvalitě zboží a služeb.

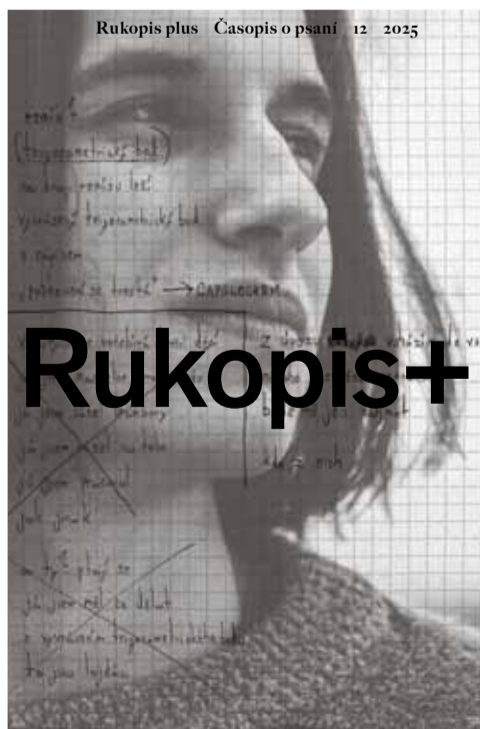
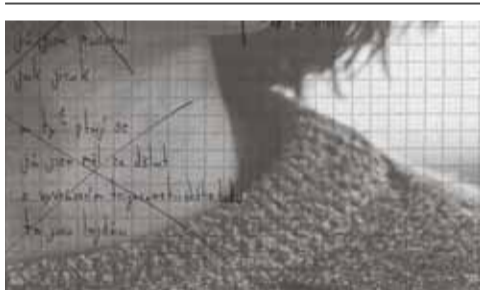
Kalmar tuto tezi odmítá jakožto projev infantilizace Středoevropanů, ale zapomíná (nebo netuší), že figura dohánění Západu byla například v českém diskursu přítomná přinejmenším od roku 1968, kdy Západ coby normalitu prezentoval v polemice o českém údělu Václav Havel. Dahrendorfovské schéma šesti měsíců na politické změny, šesti let na transformaci ekonomiky a šedesáti let, než se ustaví stabilní občanská společnost, záhy po roce 1989 začalo být přijímáno stejně samozřejmě jako předpoklad, že vzorem našich „obnověných“ demokracií mají být ty západní. Skoro nikdo si tehdy ovšem nedokázal představit, že pádem sovětského bloku bude nakonec otřesena i stabilita Západu. Postkomunistické země se staly, jak ukazuje v knize *Nový pořádek na starém kontinentě* (2014, česky 2016) historik Philip Ther, laboratoří neoliberalismu a transformaci státního socialismu brzy následovala i „transformace“ západoevropského sociálního státu.

S nadsázkou tak lze říct, že Západ velmi záhy začal napodobovat nás. Nejprve tato imitace spočívala v přijetí neoliberalismu a nakonec se promítla i do roviny politiky a občanského života. Do jisté míry totiž existence sovětského impéria Západ motivovala k rozvíjení demokracie a sociálního státu, takže existence sovětského systému měla pro obyvatele Západu paradoxně jisté benefity. Ve skutečnosti však nikdy nešlo výhradně o to, kdo koho napodobuje. Západ i Východ byly součástí komplexní soustavy tlaků a protitlaků, a když jedno závazí z kladkostroje zmizelo, celý mechanismus se začal převažovat.

## Středoevropský kolonialismus

Odvrácenou stránku západního „rasistického“ (spíš tedy šovinistického) postoje k Východoevropanům je podle Kalmara nejen vstřícnost vůči islamofobii, ale také rezervovanost v uznání svého podílu na zločinech kolonialismu. Kalmar se této otázce věnuje spíše v praktickém než v teoretickém ohledu a připomíná, že například „ve Švýcarsku se argument, že země neměla žádné kolonie, běžně používá k odmítnutí jakékoli morální povinnosti vcítit se do migrantů z bývalých kolonií nebo jich přijmout více“. Když nechám stranou, jak moc závazné jsou morální povinnosti, je nutné přijmout podíl na kolonialismu, aby bylo možné akceptovat politiku vstřícnou k uprchlíkům? Je pro současný humánní postoj nutné mít v rámci pomyslného morálního podvojněho účetnictví dluh z minulosti?

Například politolog Pavel Barša soudí, že naše dnešní touha deklarovat přináležitost k Západu s sebou nese nutnost přijmout odpovědnost vůči Jihu – ačkoli se náš region na koloniálních výbojích přímo nepodílel. Proti tomu Kalmar namítá, že koloniální vykořisťování bylo jedním z motorů průmyslové revoluce. Je ale otázkou, jestli bylo motorem hlavním. Zámorské výboje začaly v druhé půlce



VŠKK Vysoká škola kreativní komunikace  
Na Pankráci 54, 140 00 Praha 4  
rukopisplus.cz vskk.cz  
literarni-akademie.cz praguecom.com

**VŠKK** VYSOKÁ ŠKOLA  
KREATIVNÍ  
KOMUNIKACE

# Střední Evropa perspektivou Severní Ameriky

15. století, kdežto průmyslová revoluce přišla teprve za dvě stě let, a teprve ona umožnila skutečně globální imperialismus evropských velmocí. Navíc podstatná část bohatství, které Evropa v první fázi ze svých kolonií vytěžila (zejména jihoamerické stříbro), skončila prostřednictvím dálkového obchodu v Číně, která byla až do 18. století ekonomicky rozvinutější než Evropa. Což mimo jiné ukazuje, proč je zajímavější uvažovat v kontextu světového systému než v módu morálního účetnictví. Neschopnost evropských zemí prvního koloniálního sledu využít naloupené bohatství k vlastnímu ekonomickému rozvoji je nepochybně nevyvíňuje ze zločinů kolonialismu, problematizuje však podíl zemí střední a východní Evropy, které ve stejné době byly v mnoha případech samy pod cizí nadvládou, včetně nadvlády Osmanské říše.

Premisa, že by solidarita s uprchlíky měla být podmíněna tím, že jejich předkové byli obětmi násilí našich předků, je navíc sama o sobě morálně pochybná. A nepomáhá jí ani, když se jí Kalmar snaží podepřít tvrzením, že střední Evropa ekonomicky těžila ze spolupráce s postkoloniálními zeměmi i v době komunistických diktatur, což je očividný nesmysl. Sovětský blok na podpoře svých spojenců z takzvaného třetího světa ekonomicky tratil a závazky bratrských zemí z Jihu zůstaly nedobytné. Naopak to byla řada malých národů východní Evropy, která si s ohledem na své postavení v sovětském bloku mohla stěžovat na (pokračující) kvazikoloniální status.

Širší perspektiva, zahrnující nejen maďarizační tlak v Zálitavsku před velkou válkou nebo rusifikaci Ukrajiny za sovětské éry, ale rovněž zmíněné osmanské panství a etnické čistky v „krvavých zemích“ během druhé světové války, zpochybňuje Kalmarův zjednodušující přístup k pojmu privilegium. Ačkoli v případě Středoevropanů mluví Kalmar pouze o „částečném privilegii“ (neboť nejsou bílí „tak docela“), vyvstává klíčový problém samotného tohoto principu. Když Kalmar vymezuje privilegia bělochů tím, že „nežijí hůř proto, že jsou bílí“, mluví vlastně o nerovnosti. Skutečné privilegium by totiž bylo z podstaty věci definováno spíše slovy: „Žije se jim lépe právě proto, že jsou bílí.“ Privilegium je pak přinejmenším od Francouzské revoluce čímsi, co si jako svévolná a nezasloužená výsada zaslouží být zrušeno. Rovnost je naopak něčím univerzálním, či lépe řečeno univerzalizujícím – a nehrozí u ní, že bude připsána někomu, kdo se z dobrých důvodů nijak privilegovaně necítí, jen proto, že se najde někdo, kdo je na tom ještě hůř. Takovou skupinu totiž můžeme najít téměř vždycky.

## Střed, nebo východ?

Mikanowského kniha se sice „loučí“ s Evropou východní, ve skutečnosti se však do velké míry věnuje rovněž Evropě střední. Autorovo geografické vymezení je totiž matoucí a svévolné – k jeho Východu nepatří středoevropské Rakousko nebo Německo, ale ani jednoznačně východoevropské Rusko, a naopak tam patří velká část Balkánu včetně Albánie (ale už ne Řecko, ačkoli obě země byly shodně součástí osmanských držav). Snaha vyhnout se problematickému vymezení střední Evropy, která je útvarem hybridním a v čase proměnlivým, je snad pochopitelná, ale připisat postkomunistické části Evropy nálepku „Východ“ en bloc není šťastné řešení. Východní Evropa byla historicky definována ohrožením z Asie – ať už Mongoly, Tatarsy nebo Turky. Proto bylo například Polsko ještě v 17. století nepochybně východní Evropou, po jeho trojím dělení se však pruská a rakouská část připojila k evropskému středu.

Moc nesedí ani údajné slovanské charakter východní Evropy – najde se až příliš mnoho



Pohled na komunistický Východ jako na slepou kolej modernity je možná více exotizující než všechna pitoreskní líčení Huculů

výjimek (Pobaltí, Maďarsko, Rumunsko, Albánie). Zajímavější je souvislost pozdní christianizace, která se stala předpokladem kolonizace z imperiálních center, christianizovaných dřívě. Mikanowského tvrzení, že „impérium jako koncept je východní Evropě v podstatě cizí“ a že „impéria sem zasahovala zvenčí“, je nakonec asi nejlepším vodítkem pro pochopení jeho vymezení „východní Evropy“: je jí oblast mezi imperiálními centry Moskvou, Konstantinopolí a Vídní.

Podle Mikanowského se východoevropská impéria sice udržovala násilím, ale rovněž se vyznačovala přizpůsobivostí a rozmanitostí, která pozdějším národním státům chyběla. Nacionalismus vnímá jako hybris, která na sebe na Východě brala obzvláště odpudivou tvář. To je možná pravda, důvodem byla však do značné míry právě existence mnohonárodnostních impérií, která na import národní myšlenky nebyla připravena. Ovšem konstatování, že „klást rovnítko mezi jazyk a národ je dost pofiderní nápad, zcela typický pro východní Evropu“, je projevem přezíravosti, která nevidí, že jazyk byl při absenci státnosti ústředním prvkem nároku na starobylost či odvěkost, jež je klíčovou součástí každého nacionalismu. Právě proto, že koncepce nacionalismu nebyla autochtonní, ale jen se tu ujala (ostatně jako všude jinde), bylo těžké ji aplikovat – už proto, že totéž obyvatelstvo si mohly nárokovat různé národy, jež navíc dlouho neměly moc nadějí získat vlastní stát.

## Slepá kolej

Mikanowski předmoderní východní Evropou často nepřiměřeně nostalgizuje a exotizuje, díky tomu však zachycuje i menšinové valéry její někdejší pestrosti. Kdyby tak nelpěl na pitoresknosti, nejspíš by v jeho knize nebylo napsáno zdaleka tolik o Romech, kteří neměli ani říši, ani národní hnutí, ani unikátní náboženství. Mikanowski přesvědčivě ukazuje, že střed a východ Evropy nebyval výhradně „bílý“, ale byl také židovský a muslimský, a vůbec plný dnes již zapomenutých minorit a lokálních kultur.

Východoevropský imperiální konzervatismus na své poddané neměl velké nároky. Nežádal mobilizaci ani nadšení, vystačil si s pasivní poslušností. To se zásadně změnilo s totalitarismy 20. století. Mikanowski se tváří, že právě východní Evropa byla jejich ústřední hřiště, a do jisté míry má pravdu – ale jen pokud do ní zahrne celý evropský Východ, tedy i Rusko, Ukrajinu a Bělorusko, kterému se autor vůbec nevěnuje. Naopak většina území, k nimž se vztahuje, zažila totalitarismy ve vlastním slova smyslu jen v průběhu pár let, a nikoli dekád. Zároveň se různé projevy aspirujících a neúspěšných totalitarismů, které Mikanowski považuje za bizarní, zas tak nelišily od toho, co známe ze západní Evropy – rumunský fašista Corneliu Codreanu nebyl o nic grotesknější než britský fašista Oswald Mosley. Samotný fakt, že Mikanowski líčí komunistický Východ stereotypně jako slepou kolej modernity, je možná více exotizující než všechna pitoreskní líčení Huculů. Díky tomu se však vyjasňuje, co je dalším svorníkem jeho „východní Evropy“ – zkušenost se státním socialismem vně hranic Sovětského svazu.

## Ilberální příběh

Je pochopitelné, že Severoameričany se středoevropskými kořeny přitahuje téma „staré vlasti“ i to, že uplatňují perspektivy, které jsou jim vlastní. Na podobné poměrování západními měřítky se ve střední Evropě obvykle reaguje dvěma způsoby. Jednak jejich přijetím a ztožněním se s představou, že Západ již dřívě prošel cestu, kterou chceme ujit i my, a proto nám může vysvětlit její úskalí. Druhá možnost je západní perspektivu zavrhnout a trvat na regionální specifitě, autenticitě, odvěkosti a většinou také jedinečnosti a neopakovatelnosti vlastních tradic.

V současnosti se tyto krajní pozice spojují s politickými projekty liberálního globalismu a národního konzervatismu – k jejich vlastní škodě, protože samy o sobě jsou různorodější a zasloužily by si být promyšleny v intelektuálně zajímavějších formách, a ne zkratkovitým populistickým tyátr. Což nicméně

neznamená, že nejsou obě mylné. První pozice počítá s naivním evolucionismem, progresivně laděnou whigovskou historií; ta druhá zase pomíjí, že střední Evropa byla v mnoha ohledech skutečně prostorem dohánějících *evolucí* a její specifitěnost je do značné míry projevem odvozenosti.

Ačkoli 20. století připravilo středoevropský prostor o značnou část jeho rázu a studená válka jej roztála vedví, v závěru mu nadělilo další rys: postkomunismus vnějšího impéria. Ten se stal novou charakteristikou středoevropské svébytnosti a posílil její hybridní povahu. Paradoxně přitom právě v éře komunistických diktatur měl tento region snad naposledy ambice přinést světu originální společensko-politickou inovaci, která uměla komunikovat s odlišným vývojem na Západě: disidentské hnutí. Po pádu „komunismů“ si ale nikdo nevěděl rady, co s jeho dědictvím, a to nakonec vyprchalo.

Kalmarova teze, že iliberalismus oslovuje „bělošské skupiny s nejistými privilegii“, je oprávněná, v posledních letech je však oslovuje se stejným, ne-li větším úspěchem také na Západě, a navíc v podobě neoreakcionářství dokáže přitahovat i skupiny nade vši pochybnost zajištěné. Co se týče iliberalismu, není střední Evropa prostorem odlišným od té západní, ať už jde o jeho úspěchy, nebo o její neschopnost na ně účinným způsobem odpovědět. V tomto směru začala i skončila u obrany liberální demokracie, kterou po roce 1989 přijala ze Západu. To ale podle všeho nemůže stačit, stejně jako to nestačí na Západě. Ilberálové mají totiž na rozdíl od liberálů silný příběh, který je možná reaktivní a z větší části vyfabulovaný, ale otevírá se do budoucnosti. A proti lákavým příslibům budoucnosti nemůže obrana neisté přítomnosti stačit.

**Ivan Kalmar: Bílí, ale ne tak docela. Ilberální vzpoura ve střední Evropě.** Přeložil Michal Jurza. Utopia Libri, Praha 2024, 376 stran.

**Jacob Mikanowski: Sbohem, východní Evropo. Intimní dějiny země, která nebyla.** Přeložila Irena Steinerová. Host, Brno 2025, 398 stran.

# Paralelní životy

## Bendovi podle Alice Horáčkové

**Novinářka a spisovatelka Alice Horáčková se ve své obsáhlé biografii manželů Václava a Kamily Bendových věnuje především disidentské etapě jejich životů. Přístupné a čtivě napsané knize bohužel chybí hlubší ponor do politického a filosofického myšlení protagonistů.**

VOJTĚCH ČURDA

Václav Benda byl výraznou, v mnoha ohledech kontroverzní osobností československého disentu a polistopadové politiky. V devadesátých letech byl představitel ryzího antikomunismu žádajícího důsledné „vyrovnavání s minulostí“. Pro část jeho politických kolegů i některých disidentských souputníků byla nepřijatelná Bendova vyjádření sympatií k chilskému diktátoru Augustu Pinochetovi. Jiní zakladateli nepřilíš úspěšné Křesťanskodemokratické strany vyčítají podporu Václava Klause po jeho odstavení z premiéřské funkce v důsledku sponzorské aféry ODS z roku 1997. A v nejširší veřejnosti utkvěl obraz Václava Bendy jako zoufale neobratného řečníka, jehož zparodoval Petr Čtvrtníček v jednom z dílů *České sody*.

Novinářka Alice Horáčková, autorka knižního životopisu básničky Vladimíry Čerepkové, psala rozsáhlou biografii *Václav a Kamila Bendovi* na popud jejich potomstva. Kromě archivních zdrojů proto vydatně využívala také osobní svědectví. Knize nelze upřít žurnalistickou zručnost, zároveň je však především Bendovým „pomníkem“, reflektujícím zejména jeho disidentská léta. Zůstává také otázkou, proč se autorka jen okrajově dotkla jednoho z Bendových klíčových zájmů, totiž morální a politické filosofie.

### Konverze

Ačkoliv Horáčková původně měla v úmyslu zachytit pouze životní příběh Václava Bendy, nakonec se její záběr rozšířil i na jeho manželku, matematicku a logičku Kamilu Bendovou. Dlužno však dodat, že její osudy zachytila autorka pouze do konce devadesátých let, tedy do Bendovy smrti, a tak její postava zůstává v pozadí manželova osudu. Příběh ovšem začíná v rodině obou protagonistů. Zatímco Kamila vyrůstala

v katolickém prostředí v rodině uznávaného meziválečného právníka Zdeňka Neubaera, Václav pocházel z komunistického milieu. Jeho pozdější příklon ke katolicismu a konzervatismu tedy představoval konverzi, jejíž předpoklady zřejmě ležely i v jeho nonkonformní povaze. Překvapivé je, že na střední škole Benda krátkou dobu vedl svazáckou organizaci. Po studiích na pražské Filozofické a Matematicko-fyzikální fakultě pak – už po srpnu 1968 – pracoval jako programátor ve výzkumném ústavu.

Jádrum knihy je činnost Bendových v disentu, jehož součástí se stali v době, kdy se formovalo společenství Charty 77. Horáčková zachycuje různé zápletky pozdní normalizace, v nichž Benda často sehrával organizátorskou roli: spoluvydával časopis *Informace o Chartě* a výrazně se podílel na činnosti Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných. Podrobně autorka líčí Bendovu vězeňskou zkušenost, její dopady na stále početnější rodinu i atmosféru policejních výslechů, soudních jednání a donašečství. Pokud jde o poměry uvnitř rodiny, vládl v ní patriarchální model, který se odrážel i v Bendově komunikaci s nejstarším synem Markem, kterého v době své nepřítomnosti pověřoval jejím „vedením“.

### Svět paralelní polis

Dějiny Charty dosud čekají na podrobné zpracování a Horáčková do nich přispívá spíše jednotlivými výjevy. Mnoho se tak nedovíme o různorodosti názorových frakcí, které v chartistickém společenství vznikaly. Benda například úzce spolupracoval s Petrem Uhlem, ačkoliv stáli na zcela rozdílných politických pozicích. Autorka se však příliš nevěnuje ani Bendovu přemítání o československé společnosti, ani ideovým rozdílům uvnitř disentu. Zmíněn je v podstatě pouze Bendův neznámější text *Paralelní polis* z roku 1978, proklamující vytvoření alternativních struktur (včetně školství, kultury i ekonomiky). Nereflektována zůstává i povaha Bendova katolicismu. Například vztah mezi Bendou a filosofem Jiřím Němcem autorka povšečně shrnuje tak, že „oba katolíci milovali filosofii a nenáviděli komunisty“, a rezignuje na srovnání jejich přístupů ke katolicismu či k reformním impulsům Druhého vatikánského koncilu. Zatímco Němec stál politicky více nalevo, Benda marxisticko-křesťanskému dialogu nefandil a marxismus pro něj představoval nebezpečnou utopii.

Horáčkové také unikly některé paradoxní rozměry Bendovy osobnosti. Píše sice o jeho

zprvu nepřilíš přátelském vztahu se švagrem, filosofem Zdeňkem Neubaerem, jejich korespondenci z šedesátých let však moc nerozebírá. Z ní je přitom patrné, že Benda se ke koncilním reformám a některým ekumenickým konceptům stavěl zdrženlivě a jeho pohled na svět zůstával zakotven v kategoriích tradiční tomistické filosofie. I když ale zastával nesouhlasný postoj k antikoncepci či rozvodům, odmítal představu „katolického státu“, který by tyto oblasti reglementoval. Zároveň se vymezoval vůči kompromisnictví katolické církve za normalizace a jejímu zavírání očí před nespravedlností vládnoucího řádu.

### Čas divokých lustrací

Období devadesátých let autorka zpracovala jen okrajově. Benda líčí jako zásadového politika, který se kvůli nápravě minulých křivd neváhal pustit do konfliktů s někdejšími souputníky (příkladem je aféra Havlova neudělení státního vyznamenání někdejšímu vídeňskému starostovi Helmutu Zilkovi, podezřelému ze spolupráce s StB). V souvislosti s Bendovým veřejným pozváním Pinocheta na oběd je pozoruhodné svědectví Kamily Bendové, která manžela omlouvá neinformovaností a jeho nekonvenční osobností, z čehož vyplývá, že jeho čin nepovažuje za šťastný.

Kriticky se autorka nestaví ani k Bendovu prosazování rozšíření lustračního zákona, jež vedlo k ostrým sporům mezi někdejšími chartisty. Petr Uhl se tehdy vůči Bendovi vymezil s tvrzením, že plošné lustrace povedou k narušení právního státu, k němuž patří presumpce nevinoty a princip individuální právní zodpovědnosti. Podobné námitky zaznívaly i z úst filosofa Jana Sokola. V dalších letech se ostatně ukazovalo, že lustrační zákon vedl k zákulisnímu boji a někdy i politickému vydírání, aniž by efektivně postihoval skutečné původce represí z doby státního socialismu.

Alice Horáčková ve své biografii přináší cenný materiál, který může nasvítit jednotlivé detaily dějin disentu a být užitečný pro další bádání. Samotný Václav Benda však stále čeká na politickou biografii, která by byla kritickým zhodnocením nejen jeho politického a filosofického myšlení.

Autor je historik.

**Alice Horáčková: Václav a Kamila Bendovi.** Argo, Praha 2025, 776 stran.

# ULTIMÁTUM

## Projevy nejsou realita

MATOUŠ HRDINA

Za marnost a smutek, které nás stále častěji přepadají při pohledu na postup klimatické krize, mohou i novináři. Nikoliv snad jednotlivci (ti mají často upřímnou snahu informovat), ale zastaralé a schematické metody jejich práce. Média si nepřijemně často všimají jen událostí a jevů, které už někdo onálepkoval jako součást „debaty o klimatu“. Zapomínají přitom na základní principy svého oboru – tedy potřebu zkoumat své okolí a reportovat, jak se věci skutečně mají „v terénu“. Typickým příkladem bylo pokrytí letošního listopadové Konference OSN o změně klimatu (COP30) v brazilském Belému. Každoroční klimatické summity jsou jistě důležité události, které si zaslouží zevrubnou novinářskou pozornost, totiž je ale v tom, že na jiná ekologická témata a události se pak nedostane.

Konference je pro žurnalisty ideálním polotovarem pro tvorbu obsahu. Je připravená na jejich účast, produkuje nespočet tiskových zpráv, prohlášení a projevů i diplomatických dramát v pozdních nočních hodinách. A jako vždy skončí nicneříkající nezávaznou dohodou, kterou je možné zevrubně analyzovat a komentovat. Jde zkrátka o zhmotnění „debaty o klimatu“. Jenže debata a realita jsou dvě různé věci.

Pátrání po tom, co se v oblasti boje s klimatickou změnou skutečně děje, je těžká a nevděčná práce. A když hrstka klimatických reportérů tráví čas přepisováním toho, co si o produkci fosilních paliv myslí Saúdská Arábie, na skutečné reportérství už jaksi nezbývá síly. Pokud tedy novináři věnují pozornost jen tomu, co už někdo za klimatické téma označil, ať už to jsou politické projevy, nebo třeba nové vědecké studie, zůstávají média ve vleku cizí agendy a nezvládnou identifikovat rizikové – nebo naopak slibné – procesy a příběhy, k nimž ve světě dochází.

Když se na ekologickou problematiku zaměříme jaksi „od základů“, nikoliv prostřednictvím různých PR výstupů, můžeme zjistit leccos zajímavého. Dobrým příkladem je třeba postřeh umělce a mediálního teoretika Jamese Bridlea, který nedávno na svém blogu podotkl, že zatímco o solarpunku hovoříme jako o utopické sci-fi vizi budoucnosti, ona už ve skutečnosti existuje. V mnoha západních zemích je už téměř levnější stavět ploty kolem zahrady ze solárních panelů než z betonových dílů. Dříve nepředstavitelná budoucnost se mnohde realizuje živelně a zdola, bez ohledu na to, co o solární tranzici říkají fosilní lobbisté či politici. A pokud kolem sebe ještě nevidíte čítankovou solární utopii, není to vinou pomalého technologického pokroku, ale konkrétních politických rozhodnutí.

Ze zírání na nekonečné konferenční projevy a diplomaty šermující tabulkami, procenty, křivkami a závazky nic takového ovšem nevyvodíte. Dopady klimatické změny jsou často drtivé – a přesto někde klíčí semínka naděje. Abychom to zjistili a mohli o tom informovat veřejnost, musíme ale občas vstát z pohodlné židle v konferenčním tiskovém centru.



Autorka začala na biografii Bendových pracovat na popud jejich potomstva. Foto Ondřej Němec, převzato z knihy *Václav a Kamila Bendovi*



**D. Ž. Bor**  
**Díra po blesku**  
Dybbuk 2025, 112 s.

Každý čtenář přečte libovolný výbor básní libovolného autora nebo autorky po svém. Hrst básní si oblíbí, bude nad nimi opakovaně žasnout. Jiné, a není jich málo, přejde bez zvláštního zájmu. Některé jej překvapí, možná bude chtít znát důvod, proč ve výboru musí být. Nemusí. Jsou tam, ber, nebo nech být. Vybírat z díla básníka, živého nebo mrtvého, je nejistý podnik, osobní disciplína, ve které se vkus editora sráží s náladami publika. V dnešním téměř čtyřicetisvazkové edici Opium poezie vyšel pod titulem Díra po blesku výbor z básní D. Ž. Bora. Jeho editor Michal Jareš objektivně nerespektoval chronologii autorem za života publikovaných básní, které nadto proložil texty z pozůstalosti, a přiměl tak pruderního literárního historika v nás, aby tolik nepřekážel čtenáři. Úryvky z více než půlstoletého díla si v knize vzájemně odpovídají. Vedle stovek smyslově konkrétních veršů čteme důmyslné obrazy překračující obzor empirie. Pozorování se prolíná s intuící: „Oblohu podpírají stíny, / tyto pohyblivé body laskavosti, / které se nás dotýkají vprostřed / poledního spánku, / aby nám připomněly noc.“ Hojně zastoupena jsou širokodedchá, groteskní podobnosti, která v Borově pojetí skýtají trpké, paradoxní poznání. Zpravidla jde, slovy editora, „o nějaký specifický pokus nahlédnout za oponu“ skutečnosti vnější i vnitřní. I tam, kde báseň začíná rovnou jako gnóma, vyhýbá se však autor absolutizaci a prostředkuje veselost – nebo směšnost – lidského počínání, aniž by rušil jeho vážnost.

**Martin Lukáš**



**Zdeněk Volf**  
**Z osrdcení**  
Nakladatelství Pavel Kotrla – Klenov 2024, 88 s.

Sedmdesát devět stran básní sbírky Z osrdcení od inseminátora Zdeňka Volfa z Valmezu, nýčko bytem v Brně... Je to asi nějaká móda, vydávat všechno, co uvízne na papíře. Když uvážím sbírky a sbírečky básníků, co vážili slova jako šafrán, vidím, že obsahovaly třicet až sedmatřicet básní – a lze je číst i dnes. Ale ať mi nikdo neříká, že normalizační bichle nejsou psány pro byznys a z grafomaniakálních pnutí! Autor se může zaštiťovat církevními otcí, autoritami světového i tuzemského popu, hlubokostí spirituálních prožitků karatistů a požitků jogínů, ale tu poušť nezamaskuje. Skládání polínek do kamen pro něj znamená meditaci a výkon hodný sebeobdivného zápisu, zaznamenaného v básni Uložit polena; cynické gesto v básni Stíhač RAF je huluvátskou sprostotou. Bože, kam jsme dospěli? Ušetřete nás této chalupnické řezanky, nejsme volové! Autor patří k poetům (a poetám), co se dali na básnění ve zralém věku, když odmaturovali, převzali živnost, založili rodinu a stali se váženými občany, by pilně rozvíjeli úděl svůj a líchu. Milí čtenáři a čtenářky, dejte si pozor a před začtením si vždy zkontrolujte interval mezi narozením poetky a prvním vydáním básní: primice od 16 do 23 let stojí za pozornost, u starších už buďte ve střehu, dílo může být omšelé a profesionální; a kdo vydá první knihu po třicítce, ten kalkuluje. Je mnoho povolaných, málo vyvolených!

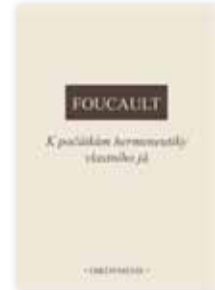
**Vít Kremlička**



**Ditta Kútová**  
**Zlá babička**  
Vyšehrad 2025, 256 s.

Po Babičce (2024) Pavla Novotného a Babičce© (2023, česky 2025) Imany Gibové (viz text na straně 5) jsem babiček pořád neměl dost, a tak jsem sáhl i po Zlé babičce Ditty Kútové. Je to kniha, která se oproti předchozím nejspíš nedočká literárních ocenění, zato se už stihla dočkat několikanásobného počtu hodnocení na Databázi knih a recenzí ve stylu „tuhle knížku jsem doslova zhltnula“. Autorka v románovém debutu rekonstruuje příběh jedné z prababiček svého manžela, o níž v rodinné paměti zůstalo hlavně to, že byla „zlá“. Čím si to vysloužila? Postupně se ukazuje, že Marie z jihočeské vsi Ločnice, která se narodila kolem roku 1870 do rodiny vraha, vychovávána byla macechou, ne zrovna šťastně se vdala, celý život dělala a pořád musela ustupovat mužům, měla dost důvodů k zahořknutí. Sledují se tu výhradně rodinné vztahy, dějiny do vesnice proniknou, jen když muži rukují do války nebo krajem projíždí Masaryk – což nemusí být horší než se pokoušet o další vyprávění na pozadí velké historie. Text ale po čtenáři nechce nic víc, než aby se mu nepletly splývající vedlejší postavy z přibuzenstva a aby trochu soucítil s hrdinkou. Kdyby mu náhodou něco unikalo, hned se to dopoví: „Koukám, že jste s tou svatbou spěchat museli,“ řekne třeba Marie své snaše, a každému je jasné proč – ale stejně se musí dodat, že „Kristina si stydlivě pohládila zakalující se břicho“. A přesto jsem po pár kapitolách věděl, že příběh ženy, které poměry nedovolily mít vlastní hospodářství a podívat se dál než do Budějovic, zhltnu i já.

**Michal Špina**



**Michel Foucault**  
**K počátkům hermeneutiky vlastního já**  
Přeložili Anna Schubertová a Ondřej Švec  
OIKOYMENH 2025, 79 s.

Svazek K počátkům hermeneutiky vlastního já obsahuje dvě přednášky, nazvané Pravda a subjektivita a Křesťanství a doznání, které Michel Foucault přednesl v roce 1980 na Dartmouth College. Doplňeny jsou diskusí s publikem po přednášce v Berkeley a rozhovorem s Michaelem Bassem. V přednáškách Foucault nastiňuje genealogii moderního vztahu k vlastnímu já v praxi sebepřipomenutí a doznání v antice a raném křesťanství. Právě první křesťanská staletí měla podle francouzského myslitele pro konstituci moderní subjektivity daleko větší význam než delfská maxima gnóthi seauton, tedy „poznej sebe sama“, jež hrála ústřední roli v pohanské filosofii. Přednášky tedy obsahují v kondenzované podobě témata, o nichž pojednává čtvrtý svazek Dějin sexuality, který francouzsky vyšel až v roce 2018 a česky na konci loňského roku. Navíc autor tato témata v několika odstavcích zařazuje do celku svého intelektuálního projektu. Možná tak činí do jisté míry retrospektivně, protože není jisté, jestli v době, kdy psal například Psychologii a duševní nemoc nebo první verzi Dějin šílenství, měl skutečně v úmyslu „opustit filosofii subjektu prostřednictvím jeho genealogie“, ale tím je toto „sebeuspořádávání“ zajímavější. Proměnlivost intelektuálních projektů, jejichž svorníkem je v posledku osobnost filosofa, je totiž pravidlem, a nikoli výjimkou, a hledání sepětí nebo naopak přerývů mezi „mladým“ a „zralým“ myslitelem patří k oblíbeným kratochvilím následujících generací čtenářů a interpretů.

**Matěj Metelec**



**Sny o vlacích**  
**(Train Dreams)**  
Režie Clint Bentley, USA, 2025, 102 min.  
Premiéra na Netflixu 21. 11. 2025

Snímek Sny o vlacích obsahuje na první pohled řadu nešvarů. Hodně se v této adaptaci novely Denise Johnsona využívá voiceoverů, jak bývá při převádění literární látky zvykem. Scény z Idaha přelomu 19. a 20. století, zasazené do tamní lesnaté krajiny, zase zprvu působí poněkud vyumělkovaně. Přestože je kraj, kde protagonista Robert Grainier pracuje jako dřevorubec při stavbě železnice, plný násilí, násilnosti vidíme jen v drobných, neškodných záblescích. Jenže po prvních minutách pochyb se ukáže, že režisér Clint Bentley ví, co dělá. Tklivý příběh sirotka, jenž přijde i o svou novou rodinu, by snadno mohl být jedním z těch dojků, jaké obvykle budují na festivalu Sundance, kde měl film ostatně letos v lednu premiéru. Ale není. Sny o vlacích jsou přesným řezem westernovou krajinou, titulem, který bere vážně fakt, že western je pro Američany jakýmsi novodobým mýtem. Herec Joel Edgerton je uhrančivým středobodem zasmušilé balady, situované mezi svět parních lokomotiv a novou dobu, v níž se rozléhá řev prvních motorových pil. Avšak ke křiklavým kontrastům má toto soustředěné, meditativní dílo daleko. Bentley uzavírá své na výpustkách založené vyprávění do polodetailních záběrů, jež jsou opakem širokoúhlých westernů kochajících se americkou krajinou. Ztišený, a přesto bolavý snímek si bere trochu z citlivosti Terrence Malicka, kultivovaností promluvy může zase připomenout Jima Jarmusche, ale Bentley našel svůj vlastní způsob, jak vyprávět o světě v době zlomu a o zlomeném muži, který v něm musí žít.

**Tomáš Stejskal**



**Cena Jindřicha Chalupického 2025**  
Veletřní palác, Národní galerie Praha,  
26. 9. 2025 – 11. 1. 2026

Přehlídka děl trojice oceněných Cenou Jindřicha Chalupického se letos znovu vrací do pražského Veletřního paláce. Pokud loňskou výstavu v Moravské galerii charakterizovala touha představit si „jinou“ budoucnost globalizované společnosti, letos vystavující spojuje téma intimní tělesnosti a hranice lidského a přírodního. Díla dvou laureátek a jednoho laureáta nicméně mají v instalaci jasně vymezená místa a přímo na sebe nereagují. Výstava začíná malbami a objekty Karolíny Rossí, o nichž autorka v doprovodném videu prohlašuje, že vycházejí z jejího zájmu o učení sufismu, islámského mysticismu. Jemně vrstvené obrazy pracují s tvaroslovím připomínajícím „mořské“ surrealistické výjevy; osobně se ale nedokážu zbavit tvarových asociací s lidským i ne-lidským rozmnožovacím ústrojím. Snad za to mohou keramické objekty Dominika Adamce, v nichž kombinuje části lidských těl, odkazy na konzumní kulturu i přírodní prvky. U výjevu jako z děsivého snu, kdy na jídelních stolech leží podivně zmutované organické objekty, kolem kterých stojí židle-trůny, jsem si připomněl Burroughsův Nahý oběd – onu zmrazenou chvíli, „kdy každý vidí, co je na konci každé vidličky“. Třetí letošní oceněnou je Barbora Lungová, malířka-zahradnice, která propojuje queer témata s malbou květin a guerilla gardeningem ve veřejném prostoru. Všichni vystavující tak svým vlastním způsobem zkoumají vztah lidského a přírodního světa, který však nakonec každý vnímá a interpretuje originálně po svém – jako mystický, zneklidňující nebo nepodjárný.

**David Bláha**



**Spolek Pomezí**  
**Karavana**  
Praha, psáno z reprízy 24. 11. 2025

Po oceňovaných projektech Musí se žít, Climax a Krásný nový den představilo Pomezí na začátku sezóny další imerzivní inscenaci. Tentokrát zve publikum do světa tuláků, poutníků a kočovníků, zkrátka lidí, kteří žijí mimo většinou společnost. Patro pavlačového domu na pražské Florenci se proměňuje v zapomenutý kemp uprostřed zamlžených bažin, kam běžný turista nezabloudí. Na začátku dvouapůlhodinového představení se divák seznamuje s jednou z asi desítky postav, která mu postupně odkrývá svou minulost i osudy dalších vyděděnců. Brzy je zřejmé, že jejich svobodomyšlnost není tak svobodná, jak se na první pohled jeví, a že je do obytných přívěsů zahnal různé životní obtíže. A ani okolní lesy nejsou tím, čím se zprvu zdály být... Karavana oproti jiným imerzivním projektům klade větší důraz na participaci: návštěvníci se stávají posly zpráv, důvěrníky i tichými spolukonspirátory. Herci se je snaží přesvědčit o své verzi pravdy – a je na každém, zda podlehne, nebo raději přenechá rozhodnutí jiné přítomné duši. Jako u všech podobných formátů diváká poháně obava, že mu něco uniká a že ne všechna tajemství budou nakonec odhalena. Karavana, kterou lze označit za příjemný žánrový mix mezi kotlíkařinou a duchařinou, jich nabízí hned několik, a stačí rozplést alespoň jedno, aby představení zanechalo silný dojem. Jako u každého kotlíku přítomnost nezáleží na počtu ingrediencí, ale na tom, kolik péče pokrmu věnujete. Mně, i přes spíše zdrženlivé pozorování, chutnal překvapivě dobře.

**Štěpán Truhlařík**



**Kathryn Mohr**  
**Waiting Room**  
LP, The Flenser 2025

Debut Kathryn Mohr je ideální příležitostí pro ty, kdo se rádi zamýšlejí nad vztahy mezi umělcem, dílem a skutečností. Je umělecká činnost pouhou „prací s materiály a v materiálech“, anebo vždy představuje odpověď světu? Album Waiting Room lze nicméně ocenit i jako útěchu pro ty, kterým se stýská po nahrávkách Liz Harris alias Grouper. Tvorba těchto Američanek se totiž nápadně podobá: v obou případech zvukové krajiny na pomezí ambientního noise a dronu představují masu, jež pohlcuje a jakoby tlumí křehký zpěv. Přesto tvorba obou hudebnic není identická: zatímco Grouper na svých albech spíše „šeptala“, Mohr sice přímo nekřičí, ale její hlasový projev je přece jen expresivnější. Jestliže Grouper zpívala „sama pro sebe“, nabízí se otázka, ke komu se obrací Mohr. Má ambice svými písněmi na někoho apelovat? Ambient i drone přece bývají hudební kritikou chápány jako eskapistické žánry. Možná by ale tento stereotyp stálo za to zpochybnit. Nové uchopení šumu či hluku je totiž přirozenou reakcí na dění v čím dál nepřehlednějším a nesrozumitelnějším „postpravdivém“ světě, v němž se jazyk nesoucí jasně významy deformuje a rozpouští. To, že dnes tento proces pociťujeme intenzivněji než dříve, ovšem neznamená, že jde o něco nového. Při poslechu desky Kathryn Mohr si možná uvědomíte, jak zásadní byla mnohdy těžko stravitelná tvorba Grouper a dalších lo-fi experimentátorů konce nultých let.

**Benjamin Slavík**

HOVORY Z REZIDENCE  
SCHLECHTFREUND

© MONSTRABÄRET FREDA BRUNOLDA 2025

UŽ  
20 LET  
HOŘÍMEHOŘTE S NÁMI DALŠÍCH DVACET LET!  
PŘEDPLAŤTE SI ÁDVOJKU –

do konce roku ještě za současné ceny!

## TIŠTĚNÉ PŘEDPLATNÉ

+ přístup do elektronického archivu

roční férové – 2124 Kč / 26 čísel

roční zvýhodněné – 1250 Kč / 26 čísel

roční zvýhodněné pro studenty,  
seniory a ZTP – 1049 Kč / 26 čísel

roční pro knihovny a kavárny – 899 Kč / 26 čísel

půlroční zvýhodněné – 699 Kč / 13 čísel

čtvrtletní zvýhodněné – 329 Kč / 6 čísel

## ELEKTRONICKÉ PŘEDPLATNÉ

všechna čísla ve formátech  
PDF, MOBI, EPUB

roční – 599 Kč / 26 čísel

půlroční – 329 Kč / 13 čísel

Ceny všech předplatných  
jsou platné do 31. 12. 2025.Objednávejte na [www.advojka.cz/predplatne](http://www.advojka.cz/predplatne) nebo si naskenujte QR kód.

## eskalátor

V posledních týdnech se frontová linie rusko-ukrajinské války přiblížila na pouhých pár kilometrů k městu Huljajpole, které bylo v letech 1918 až 1921 centrem odporu rolnických mas proti německým okupantům, bělogvardějcům, bojovníkům za nezávislou Ukrajinu i bolševikům. Zosobněním tohoto hnutí se stal anarchistický vůdce Nestor Machno.

Ve městě, které mělo před ruským vpádem třináct tisíc obyvatel, probíhá závěrečná fáze evakuace – zůstávají zde nanejvýš stovky lidí, naopak přibývá ruských dronů. Ruské útoky tu způsobily značné škody už v předchozích letech. V troskách jsou obytné domy, městské muzeum i řada cenných historických budov. Poněkud kýchovitá Machnova socha z roku 2009, kterou ruské ostřelování poškodilo v květnu 2024, byla sice už na podzim téhož roku zrestaurována, dlouho ale nejspíš nepřežije ani ona.

Osud měst a vesnic na nedalekém Donbase napovídá, že zanedlouho tu nezůstane kámen na kameni. Bojům padnou za oběť i poslední, už nyní nepatrné hmotné upomínky na ojedinelou historickou epizodu, která je dodnes inspirací anarchistům po celém světě. Místní lidé přijdou o své domovy, rodinné památky i staré fotografie a rozptýlí se po celé Ukrajině. Vzpomínky na machnovské hnutí se definitivně přesunou do říše legend a snů.

O záchranu alespoň části movitých památek, rodinných archivů a starých snímků usiluje

spolek Huljajpilski starožytosti. Jeho zakladatel, místní historik Serhij Zvilinskij, v rozhovoru pro zpravodajský web Ukrajinska pravda nedávno připomněl, že „o machnovském hnutí se tu tak či onak vyprávělo v každé rodině“. Právě anarchistická tradice podle něj přispěla k tomu, že se ve městě před válkou aktivně rozvíjela občanská společnost. Spolek nyní v různých částech Ukrajiny pořádá výstavy, kde se návštěvníci mohou seznámit s informacemi o historii regionu, doplněnými o fotografie a drobné předměty. Tato neúnavná aktivita je obdivuhodná, avšak depresi z blížícího se dovršení zkázy rozptýlit nedokáže.

Miroslav Tomek

„Chci vidět modrou všude,“ nechal se slyšet francouzský ministr vnitra Laurent Nuñez, který hodlá zintenzivnit boj proti drogám navýšením počtu policistů v ulicích. Francouzskou veřejnost nedávno šokovala chladnokrevná poprava Mehdiho Kessaciho, mladšího bratra známého marseilleského protidrogového aktivisty Amina Kessaciho. Jeho smrt ukazuje posun v přístupu gangů k vyřizování účtů a odstrašování. Podobných případů přitom přibývá – a nejen v Marseille. Jak ale prohlásil Benjamin Camboulives, mluvčí policejních odborů Alternative Police, přítomnost policistů v ulicích nestačí. Možná se tím trochu omezí pouliční prodej drog, nemalá část obchodování s omamnými látkami ovšem probíhá online.

Do debaty se vložil i prezident Emmanuel Macron, který za spoluviníky současné situace

označil „buržoazii z centra“, tedy bohatší střední třídu. Ačkoli je potřeba především efektivně zasáhnout proti narkomafiím, pravicoví politici svou rétoriku obracejí proti konzumentům: chtějí je stigmatizovat a učinit spoluodpovědné za násilí, které je s obchodem s narkotiky spojeno. Jenže spousta lidí to odmítá. Jak se pro France Info vyjádřily dvě uživatelky drog: „Jsem na konci řetězce. Snaží se, abychom cítily vinu. Ať si nás nálepkují, jak chtějí, my prostě neprestaneme.“

Podle levice by lepší než na uživatele ukazovat prstem nebo jim vyhrožovat postihem bylo přijmout přítomnost drog v zemi jako fakt a pokusit se předejít problémům souvisejícím s jejich nelegálním prodejem a distribucí. Jedním z účinných nástrojů by mohla být legalizace konopí. Tim by narkomafie přišly o velkou část svého příjmu, tvrdí poslanec Sébastien Delogu ze strany Nepoddajná Francie. A přidává kuriózní řešení: legální správa prodeje marihuany by se podle něj mohla svěřit do rukou bývalých dealerů.

Marie Sýkorová

V Česku aktuálně neexistuje žádný squat, ale nezoufejme, máme tu náhradu – vzdělávací platformu „kreativců pro kreativce“ Skvot. Vykrádání subverze a následná kapitalizace čehokoli, co jen trochu zavání alternativou, patří mezi stěžejní marketingové strategie systému, který dokáže i pití coca-coly prodat jako revoltu. Ve Skvotu se toho ovšem nebojí: kdyby vám náhodou nedocházelo, k čemu odkazuje jejich počestný název, napoví firemní logo

do puntíku totožné se symbolem hnutí, jehož vyznavači obsazují prázdné budovy, aby jim vdechli nový život. Zkrátka žádné schováčky. „Kreativita je o porušování pravidel,“ dočteme se na webu platformy, což si v kontextu marketingového „skvoterství“ můžeme přeložit jako „kreativita je prostě tupé kopírování“.

A co vlastně „skvotující“ marketéři nabízejí? Hromadu online rychlokursů, které slibují, že z vás učiní úspěšného umělce, spisovatele sci-fi, divadelního producenta, filmového režiséra či scenáristu, zakladatele úspěšné módní značky a podobně. Přesvědčit vás mají články typu „Piš jako klasik, techniky psaní od Kinga, Palahniuka a Murakamiho“, z nichž si kromě toho, že by jejich autoři či autorky ze všeho nejvíc sami potřebovali kurzy psaní, odnesete i „jednoduché (a důmyslné) techniky sedmi ikonických spisovatelů“. Třeba Charlese Bukowského („Nenuď čtenáře, piš upřímně, piš dál“) nebo Henryho Millera („Pracuj na jedné věci, dokud ji nedokončíš, neboj se experimentovat s formáty, setkávej se s lidmi, chod ven, pij, pokud chceš“).

Čím víc se brodím marketérským newspeakek, který funguje jako nekonečný generátor klišé i performované coolness, tím víc ve mně sílí přesvědčení, že by kancelář tohoto projektu měli obsadit skuteční squatteréři a vzít si zpět, co jim patří. Firma sídlí na příznačném místě: v jednom z korporátních skleníků, které nahradily městskou divočinu na Rohanském nábřeží. Mohl by to být trochu oříšek, ale aspoň by nebylo třeba měnit vlajku.

Pavel Chodec